RICHARD WAGNERS ANSCHAUUNG VOM WESEN DER MUSIK.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät Sektion I.
der
Königl. Bayer. Ludwig-Maximilians-
Universität München

vorgelegt von

RUDOLF TELLER
aus Prag.

ACAD.
LUDOVIC.
BIBL.

Prag.
Druck von Heller & Stransky.
1905.

Es ist mir gestattet worden, nur die zwei ersten Kapitel meiner Dissertation gedruckt vorzulegen.

I. Kapitel.

Zu den mannigfachen Aufgaben, welche der exakten Erkenntnis von Wagners Entwicklung noch gestellt sind, gehört als eine der fruchtbarsten die Untersuchung über die Entwicklung von Wagners Anschauungen vom Wesen, von den Zielen und Aufgaben der Musik.

Freilich, eine — und zweifellos die hauptsächlichste — Phase in diesem Entwicklungsgange ist allgemein bekannt. Es ist die Periode der „Züricher Schriften“ [1]), welche in den Jahren 1849—51 entstanden sind. In diesen sind die charakteristischesten der Wagnerschen Anschauungen in systematischem Aufbau dargestellt; für ihre besten Wahrheiten sprechen als lebendiges Zeugnis Wagners große künstlerische Schöpfungen, welche jenen Schriften folgten.

Es wäre jedoch ein großer Irrtum, zu glauben, daß die in diesen Schriften ausgesprochenen Anschauungen mit ihren einseitigen Wertungen und Forderungen Wagner stets in solcher Weise durchdrungen hätten.

Sondern sowohl die einfache Erwägung über die so eminent verschiedene Tonsprache in den drei Jugendwerken Wagners („Feen“, „Rienzi“, „Fliegender Holländer“), als auch eine nur flüchtige Lektüre von Wagners literarischen Äußerungen vor und nach der Züricher Zeit lassen erkennen, daß Wagner über das Wesen und die Aufgaben der Musik im Allgemeinen, wie über ihre Stellung im Drama und über den Wert der dramatischen Dichtung überhaupt zu verschiedenen Zeiten verschieden dachte.

Zur Klarlegung dieser Entwicklung möchte diese Schrift einen kleinen Beitrag liefern.

---

[1]) Die Kunst und die Revolution 1849 Ges. Schriften III. Seite 8

Das Kunstwerk der Zukunft	1849	„	„	III.	„ 42
Kunst und Klima	1850	„	„	III.	„ 207
Oper und Drama I	1851	„	„	III.	„ 222
„ „ „ II u. III		„	„	IV.	„ 1
Eine Mitteilung an meine Freunde	1851	„	„	VI.	„ 230.

Wir wenden uns zunächst zur Betrachtung der drei genannten Kunstwerke.

Auf die ersten großen dichterischen und musikalischen Eindrücke seiner Jugend reagierte Wagner mit gleichartigen Versuchen, als Komponist absoluter Musikwerke [1]) und als Schriftsteller dramatischer Entwürfe [2]).

So ist auch noch die erste vollendete Oper Wagners, „Die Feen", wesentlich Nachahmung.

Der dramatische Vorwurf zeigt wohl schon dichterische Kraft, auch charakteristische Eigentümlichkeiten des Wagner'schen Schaffens, wie im Auftreten des Erlösungsgedankens. Wagner ist aber noch weit entfernt, auf jenen das Hauptaugenmerk zu richten, wie es in viel späterer Zeit geschieht. Für jetzt hat der dichterische Vorwurf ein reiches ausdrucksvolles Musizieren zu rechtfertigen.

So findet man in den „Feen" noch durchaus die Überordnung des Musikalischen über das Dichterische; die Befolgung der gewohnten Opernschablone mit ihrer Trennung von geschlossenen musikalischen Formen und losen Rezitativen, ihren großen Ensembles und Finales knechtet nicht selten die psychologische Wahrheit der dichterischen Unterlage.

Die alte Opernschablone zeigt sich auch ganz besonders in den unendlichen Wortwiederholungen an vielen Stellen des Werkes [3]), ebenso dort, wo die einen Gedanken aussprechenden und daher logisch zusammen gehörenden Worte getrennt sind, weil es der musikalische Gedanke so verlangt [4]), oder wo — der ganzen naiven Manier zufolge — widersinnige Wortbetonungen sich einfinden [5]).

---

[1]) Dem Jahre 1830 entstammt die B dur Ouverture mit dem Paukenschlag; dem Jahre 1832 die Konzert-Ouverture in D moll, die C dur Ouverture mit der Fuge, die Ouverture zum König Enzio, die Symphonie in C dur, endlich die Komposition einer Szene und Arie.

[2]) Seit 1826 entwarf Wagner Trauerspiele nach dem Vorbilde der Griechen, dichtete 1827 „ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war". (vgl. Autobiogr. Skizze Band I, Seite 5).

[3]) Man vergleiche z. B. den Passus Seite 8 ff des Klavier-Auszuges (Heckel in Mannheim) mit den endlos vorgebrachten Worten „Reicht Hülfe uns zu unsrem Werk, den Sterblichen zu trennen von der geliebten Fee", ferner Seite 79 ff die Worte des Liebesduetts „wenn unsrer Liebe Macht nicht siegt."

[4]) Vgl. Seite 12 des Klavierauszuges.

[5]) Man vergleiche Seite 142, wo während eines Gebetes nach öfterer Wiederholung der Worte „so steh' uns bei" in pp bei neuem Beginnen dieser Worte mit pp das „bei" plötzlich ff gesungen wird.

Dem ganzen Verhältnis zwischen Dichtung und Musik entspricht es auch, daß hie und da eine Arie, wie die der Lora im II. Akte [1]), auf die (aufgeregte) Grundstimmung des Aktes nicht genügend Rücksicht nimmt und daß viele Ensembles die Handlung nur aufhalten.

Was die musikalische Erfindung anbelangt, zeigt sich ein auffallender Mangel an Originalität. Wagner selbst nennt Beethoven, Weber und Marschner seine Vorbilder. [2]) Die Einwirkung dieser drei Meister ist auch unschwer zu erkennen. [3])

Trotz der vielen auf die italienischen Einflüsse hindeutenden Koloraturen [4]) und trotz mancher instrumentaler Behandlung der Singstimmen [5]) ist der Grundkern der Empfindung in den „Feen" dennoch deutsch.

Außerordentlich unterscheidet sich von den Feen im ganzen Gepräge seiner Tonsprache das zunächst folgende Bühnenwerk Wagners, der „Rienzi".

Mit ihm wollte sich der junge Wagner mit einem Schlage aus der deutschen Kapellmeister-Misere zu Ruhm und Bedeutung emporschwingen. Die „Große Oper", welche durch Spontini und Meyerbeer auf ihre Höhe gebracht worden war, welche die Operntheater Europas beherrschte und für einen Moment auch Wagner zu blenden vermochte, reizte ihn, sich ihrer Form zu bedienen, ja vielmehr, dieselbe zu übertrumpfen. [6])

Der Stoff des „Rienzi" mit seinen großartigen Aufzügen, seinen lärmenden Ereignissen und mit seinem luxuriös-historischen Prunke [7]) verspricht Wagner allen ersehnten Effekt.

[1]) Seite 149 des Klavierauszuges.

[2]) Vgl. Mitteilung an meine Freunde, Seite 252.

[3]) Der Charakter der großen Arie Arindals S. 22 ff zeigt, besonders in der ersten Hälfte, durchaus Marschnerschen Einfluß, während ihr Schluß an Maxens große Arie im ersten Akt des „Freischütz" (auch in C moll) erinnert. So wäre ferner ohne Beethovens Fidelio die Stelle in B dur in Adas Arie im II. Akte — S. 199 — kaum entstanden.

[4]) Man vergleiche die Arie Loras S. 152 und die Koloraturen in Adas Arie, S. 201 und 205.

[5]) Man vergleiche das Quartett der 4 Ritter im ersten Akte S. 61.

[6]) Vergl. M. a. m. F., S. 258 „— und sie" (die große Oper ist gemeint) „nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rücksichtsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen, sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz."

[7]) In dieser Bezeichnung bedeutet das Buch des „Rienzi", das deutliche Einflüsse des französischen Libretto-Dichters Scribe zeigt, einen Rücktritt gegen die Dichtung der „Feen", welche mehr an die naive Weise der deutschen Textdichter (etwa nach Art Kinds in seiner Freischützdichtung) erinnert.

Das Streben nach eben diesem zeigt auch vielfach die musikalische Ausführung des Vorwurfes. Darauf deutet vor allem die Überladung des Werkes mit großen Chorensembles — wo besonders auf die großen Finales aller Akte (mit Ausnahme des vierten Aktes) hinzuweisen ist —, Wirkungen, die, wie gewiß beim Schlusse des dritten Aktes, nicht immer nur durch die innere dramatische Notwendigkeit des Stoffes, sondern vielmehr durch die Sucht nach äußerem Effekte hervorgerufen zu sein scheinen.[1]) Glanz und Pracht heißen die Schlagworte. So soll auch musikalische Pracht den Hörer berauschen; so sind die überall eingestreuten Ensembles und Chöre zu begreifen und so erklärt sich die lärmende, übermäßige Verwendung des Blechs in der Instrumentation.

Die Tonsprache ist meines Erachtens an den meisten Stellen von hoher, eigenartiger Schönheit, ohne freilich in betreff der Frage nach dem Verhältnisse zur Dichtung einen Fortschritt über die „Feen" erkennen zu lassen.[2])

Die Anlehnung an die Formen und den ganzen Apparat der großen Oper erklärt leicht einige musikalische Erinnerungen an Meyerbeers Schreibweise[3]), wie sich überhaupt nicht geringe Zeichen der noch jugendlichen Arbeit im „Rienzi" vorfinden.[4])

---

[1]) Interessant ist Wagners diesbezügliche eigene Beurteilung, die er in seinem Briefe an W. Fischer vom 8. Dezember 1841 (vergl. S. 262 f der gesammelten Briefe Wagners an Uhlig, Fischer, Heine) ausspricht.

[2]) Schuré sagt in seinem Buche, „R. Wagner und das musikalische Drama" (Hamburg 1873) S. 11 die zusammenfassenden Worte: „Rienzi ist schon das Werk eines Meisters aber noch nicht das eines Neuerers."

[3]) Man betrachte das große Ensemble in D dur, Akt I, S. 43 ff (Klav.-Auszug von Meyer, Berlin und Dresden) Band I, ferner die musikalische Fortführung des „Ihr Römer auf, greift zu den Waffen" Akt III, Band II des Klav.-Auszuges, S. 20 ff, oder endlich den Schluß des Finales im gleichen Akte (piu mosso) S. 149 ff.

[4]) So gibt es im „Rienzi" noch oft, wie bei den „Feen", ein Streben nach übertriebenem Ausdrucke, so erkennt man an vielen Stellen eine ungleiche Kompositions-Weise, was indessen durch die lange Unterbrechung in der Arbeit genügend erklärt ist.

An die italienische Manier erinnern nicht nur die zahlreichen einleitenden Ritornelle (z. B. jenes vor der Ansprache Rienzis an Adriano I, 71) sondern auch viele Gesangs- und Chorstellen.

Für ersteres vergleiche man Adrianos Gesang im III. Akt, S. 64: „Irene, ach, Dein Umarmen selbst . . " und die (S. 65) folgende Antwort Irenens „Ich laß' Dich nicht aus meinen Armen . . . ". Eine Chorstelle mit italienischem Charakter erkennt man im 3. Finale (S. 139 ff) mit den Worten der beiden

Bei aller Vorherrschaft der Musik im „Rienzi“ [1]), bei all dem Verlangen nach Effekt darf bei der Betrachtung dieses Werkes ein zweifaches nicht übersehen werden: Der allgemein künstlerische Ernst [2]), der Wagner trotz aller Sucht nach einem augenblicklichen Erfolg erfüllt und der hohe Wert, welchen Wagner schon auf die Bedeutung der dichterischen Unterlage legte.

Das erstere hebt Wagner in vielen Stellen seiner Schriften hervor. Man vergleiche die Worte in seiner autobiographischen Skizze [3]): „Als ich die Komposition meines Rienzi begann, band ich mich nun an nichts, als an die einzige Absicht, meinem Sujet zu entsprechen: ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühle, daß ich nun so weit sei, von der Entwicklung meiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten.“ Das Bemühen, in der gewählten Form das Beste zu leisten, spricht Wagner auch mit folgenden Worten aus [4]): „Ich selbst suchte mich über die Frivolitäten und Roheiten dieser seltsam fesselnden Welt zu erheben, indem ich, in ganz denselben Formen der großen Oper . . . . . meinen „Rienzi“ dichtete und komponierte.“

Die Beobachtung des dramatischen Inhaltes, die Rücksicht auf das Sujet als solches tritt schon hervor. So sagt Wagner an anderer Stelle [5]): „Der Stoff begeisterte mich wirklich und nichts

---

Liebenden: „Leb wohl, leb wohl, die Stunde naht — von Dir und meinem Glück ich scheiden muß.“

Auf die italienische Manier deuten auch die zahlreich vorkommenden Koloraturen (Akt I, S. 90, Schluß des Terzetts; Akt III, S. 321, das große Ensemble in G dur; Akt IV. S. 179, Gesang Adrianos und der Römer; 20 Seiten später Rienzis Ansprache an das verschworene Volk; ganz besonders auffallend in Akt V, S. 255 ff das Duett zwischen Rienzi und Irene mit seinen Trillern und Koloraturen bis zum hohen Cis) und bestimmte, recht trivial klingende Stellen der Oper (z. B.: „Willkommen Roma's siegreiche Söhne“ Akt III, S. 83 ff oder „Ertönet, Freudenlieder und ehrt den Sieger hoch“ im 3. Finale, S. 125 ff).

[1]) Vergl. M. a. m. F. S. 257: „ . . . nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich hierbei jedoch immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte“ . . .

[2]) Dieser Ernst erklärt sich als notwendige Reaktion auf seine Periode der Frivolität, die eben vorangegangen war, deren Gipfelpunkt das „Liebesverbot“, deren Krise „die glückliche Bärenfamilie“ bedeutet hatte, mit welch letzterer sich Wagner voll inneren Abscheus plötzlich seiner edleren Ziele bewußt wurde. (Vgl. Autobiogr. Skizze S. 12).

[3]) S. 13.

[4]) R. Wagners Lebensbericht, S. 26.

[5]) M. a. m. F., S. 258.

fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte."

Das ist das Charakteristische, daß Wagner, indem er Meyerbeer und Spontini, in ihre Fußstapfen tretend, noch zu überbieten versuchte, seine innere Kraft erweist, indem er dennoch ein dramatisch wahres Ganzes schafft.

Wagner weiß freilich gut, wie sehr er noch den ihn begeisternden Vorwurf des „Rienzi" „nur durch die Opernbrille hindurch" erkannte. Er verweist darauf mit Worten, wie den folgenden: „Meine künstlerische Individualität war Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer, oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen." [1])

Im „Fiegenden Holländer" offenbart sich der größte Gegensatz zu Wagners bisherigem Kunstschaffen. Dieses Werk, sagt Wagner [2]), ist „weit entfernt von dem Charakter der fremden „großen Oper", auf die ich mit meinem „Rienzi" gehofft, von der ich mich schon mit seiner Vollendung für immer abgewandt hatte . . Mit der Ausführung dieser romantischen Sage beschritt ich einen neuen Weg in meiner künstlerischen Entwicklung . . . . "

Die neue Bahn, zu welcher der „Holländer" den Übergang darstellt und auf welcher Wagner von nun an immer bewußter sein künstlerisches Ziel zu realisieren strebt, hat Wagner am schärfsten in seiner Einleitung zu „Oper und Drama" [3]) gekennzeichnet, indem er den Irrtum in dem bisherigen Opernwesen darin erkennt, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war".

Den Dichter und Komponisten Wagner erkennt man denn im „Holländer" auf einem neuen Standpunkt — wenn auch im Vergleiche zu seinen späteren, durchgebildetesten Werken die neuen Prinzipien noch nicht zu vollkommener Geltung gelangt sind.

---

[1]) Vgl. M. a. m. F., S. 259.

[2]) Vgl. Lebensbericht, S. 30.

[3]) Band III der Ges. Schriften, S. 231.

Der dichterische Vorwurf ist von nun an der vorherrschende, gesetzgebende Faktor [1]); nicht mehr, wie bisher, ist die Rücksicht auf die Musik das bestimmende Moment bei der Ausführung (und Wahl) des Textes. Der Dichtung gegenüber verhält sich die Tonkunst, wie es die späteren Züricher Schriften verlangen, schon fast durchaus als dienende, wenn auch unentbehrlich notwendige Kunst des Ausdruckes, um jene „jeden Augenblick auf das sprechendste klar und schnell verständlich zu machen“ [2]) und den Hörer mit der vollsten Teilnahme für die dargestellte Handlung zu durchdringen.

Eines Hinweises auf die zahlreichen, den „Holländer“ betreffenden Äußerungen Wagners bedarf es ebensowenig, als eines speziellen Hinweises auf bestimmte Stellen der Partitur, um an ihnen die neuartige Wirkungskraft und Stellung der Musik zu erläutern.

Von Interesse erscheint ein Vergleich des Vorspieles zum „Holländer“ mit jenen zu den früheren Opern Wagners, etwa zu dem der „Feen“. Beide Vorspiele sind der Form nach insofern ähnlich, als sie aus verschiedenen Themen gebildet sind und nicht (wie etwa die Einleitung zum „Lohengrin“) auf einem einzigen Thema zu einer einheitlichen Grundstimmung sich aufbauen. Vor dem Vorspiele zu den „Feen“ hat aber das zum „Holländer“ nicht nur seine unvergleichlich höhere Prägnanz des musikalischen Ausdruckes voraus, sondern es erscheint vor jenem auch ausgezeichnet durch das Moment einer außerordentlichen Zusammmengehörigkeit mit dem folgenden Werke.

Auch dort wohl zeigt der Stimmungsgehalt der verwendeten Themen innere Bedingtheit und nicht äußerliche Zusammenschweißung. Auch dort findet man, wie im Holländer-Vorspiele, wesentlich den Ausdruck des Ringens, des Wunsches nach Erlösung und der gewonnenen Befreiung. Während da aber nur eine allgemeine Einführung in die Hauptstimmungen des fol-

---

[1]) „Vom „Holländer“ an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ.“ (M. a. m. F., S. 266).

[2]) Vgl. die auf den „Holländer“ zutreffenden Worte Wagners in seinem Briefe an Herrn von Zigesar betreffs der Aufführung des Lohengrin (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, S. 87): „der Autor dieses Werkes will nicht durch die Wirkung einzelner Musikstücke glänzen, sondern die Musik in ihm überhaupt nur als das gesteigertste und allumfassendste Ausdrucksorgan für das, was er ausdrücken wollte — das Drama, verwendet haben.“

genden Werkes gegeben ist, will die Holländer-Ouverture ein Seelengemälde des Helden darstellen, sein Lebensbild aufrollen mit seinen Schmerzen und Hoffnungen, seiner Verzweiflung und endlichen Erlösung.

Zu solcher Verinnerlichung der Beziehung des Vorspieles zum Werke selbst war auch eine musikalisch andere Ausführung nötig, als in jener früheren Einleitung. Von den 4 Grundthemen derselben begegnen uns nur zwei im Werke selbst, im Holländer Vorspiele dagegen ist das verwertete Themen-Material durchaus den charakteristischesten Momenten der Handlung entnommen.

Auf die starke Beziehung dieses Vorspieles zum folgenden Werke weist Wagner selbst genau in seiner programmatischen Erläuterung der Holländer Ouverture [1]) hin.

Durch das im ganzen Stück vorherrschende neue musikalische Verfahren erscheint der „Holländer" nicht mehr als „Oper" im alten Sinne, vielmehr schon als „Musikdrama".

Ob nun die Komposition schon zu vollkommenster Unabhängigkeit gelangt ist, oder nicht [2]), jedenfalls finden sich schon die stärksten Unterschiede gegenüber der bisherigen Schreibweise. Die musikalischen Fesseln sind stark abgestreift, die Rücksicht gegen die Tradition der geschlossenen Formen ist vielfach aufgegeben. Ein neues Streben nach intensiver Verschmelzung von Poesie und Musik und damit ein immer deutlicheres Hervortreten der Wort-Ton-Melodie machen sich geltend.

So treffen auch die Worte Wagners aus späterer Zeit, [3]) welche sich schon auf die Komposition des Lohengrin beziehen,

---

[1]) Wagners programmatische Erläuterungen Nr. 3 Ouverture zum „Fliegenden Holländer", Band V, S. 176.

[2]) Man erkennt noch Einflüsse von Marschner's „Vampyr"; viele Stellen des Werkes, so vor allem das Duett im II. Akte mit seiner opernhaften Kadenz und noch manche triviale Kantilene erinnern an italienische Meister.

Wichtig sind in dieser Beziehung auch die Worte Wagners aus seinem Biebricher Briefe an Mathilde Wesendonck (Wagners Tagebuchblätter und Briefe an Math. Wesendonck. Berlin 1904, S. 305) vom 9. Juni 1862: „Ich erinnere mich noch, um mein 30. Lebensjahr herum, mich innerlich zweifelhaft befragt zu haben, ob ich denn wirktich das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße: Ich konnte an meinen Arbeiten noch immer Einfluß und Nachahmung verspüren und wagte nur beklommen auf meine fernere Entwicklung als durchaus originell Schaffender zu blicken."

[3]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. S. 56 (Brief Nr. 32, in welchem Wagner sich für eine ungekürzte Lohengrin-Aufführung einsetzt.

auf den „Holländer“ zu: „Ich habe mich bemüht, die Musik in ein so sicheres, plastisches Verhältnis [1]) zur Dichtung und Handlung zu setzen, daß ich meiner Sache vollkommen sicher zu sein glaube . . .“

Überblickt man die künstlerische Entwicklung Wagners von den „Feen“ über den „Rienzi“ zum „Holländer“, so erkennt man, wie zuletzt die Beobachtung des dichterischen Elementes durchaus in den Vordergrund getreten ist, wodurch das musikalische Schaffen, das im Anfange noch Selbstzweck war, die gewohnten nachahmenden Wege der Opernformen verließ, um einen möglichst adaequaten musikalischen Ausdruck für den dichterischen Gehalt des Dramas zu geben.

Die ganze Entwicklung, wie sie aus der Betrachtung der — mehr oder weniger naiv geschaffenen — Kunstwerke zu erkennen war, schildert Wagner selbst in größeren schriftlichen Abhandlungen in einer freilich bedeutend späteren Zeit. [2])

Sowohl aus diesen Abhandlungen nun aber, als auch insbesondere aus seinen theoretischen und erzählenden Schriften ergeben sich bestimmte Aufschlüsse über Wagners sich entwikkelnden Anschauungen, Aufschlüsse, welche man aus der Betrachtung der Kunstwerke allein nie erhalten würde.

Diese schriftlichen Überlieferungen Wagners lehren nämlich nicht nur (und zwar dies im Verein mit den genannten Kunstwerken), wie sich Wagner als Musikdramatiker nach und nach aus Keimen entwickelte, welche mit seiner späteren Auffassung vom Musikdrama — vorgetragen in den Schriften der Züricher Periode — kaum eine Ähnlichkeit aufzuweisen haben, sondern sie zeigen uns, daß die in dieser Züricher Zeit aufgestellten An-

[1]) Von größtem Interesse ist hier ein Hinweis auf Nietzsches feindliche Beurteilungsweise dieses Verhältnisses in seinem „Der Fall Wagner.“ (Nietzsches Werke, Band VIII, Leipzig 1896)“. Er sagt (S. 26) „Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Dies bewies er damit, daß er alle Gesetzmäßigkeit und, besser geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte: eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Geberdeverstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken.“

[2]) Seine künstlerische Laufbahn bis zum Holländer inkl. zeigt Wagner in den Schriften: Das Liebesverbot. Bericht über eine erste Opernaufführung 1836 (Band I., S. 20.)
Autobiographische Skizze 1842 (Band I., S. 4).
Mitteilung an meinem Freunde 1851 (Band IV., S. 230).
R. Wagners Lebensbericht. Deutsche Original-Ausgabe von „The work and mission of my life. By R. Wagner.“ Leipzig 1884.

schauungen mit ihren bestimmten Wertungen und Verurteilungen der verschiedenen Kunstformen Wagner keineswegs zu allen Zeiten erfüllt haben; daß er im Gegenteil vor und nach der entscheidenden Epoche Anschauungen über die Kunst hegte, welche durch starke Gegensätze von derselben, der meist bekannten Züricher Zeit getrennt sind.

Das Wesen dieses Gegensatzes muß hier in kurzen Worten erklärt werden.

Aus zahlreichen Aussprüchen Wagners aus der Züricher Zeit geht hervor, daß der Künstler damals an die Musik betreffs ihrer Ausdrucksfähigkeit die unbedingte Anforderung stellte, „Ausdruck eines bestimmten, individuellen Gefühlsinhaltes zu sein."

Wagner ist sich wohl bewußt, daß die Tonkunst aus ihren Kräften allein diesen verlangten „klar verständlichen" Ausdruck unmöglich geben könne, da sie eine „einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachsenene" Sprache sei. [1])

Mit seinem damaligen Bedürfnis, daß durch die Musik das Gefühl des Hörers nicht nur in unbestimmter Weise erregt werde, sondern daß ihm auch ein wirklicher Grund für diese Erregung geboten werde, verwirft nun Wagner alle nur eines allgemeinen Gefühlsausdruckes fähige Musik. [2]) Nun will er die Musik nicht anders begreifen, denn als Ausdruck eines nach Leidenschaften und Stimmungen ganz eindeutig bestimmten Innenlebens.

Den Forderungen des Musikers Wagner kommen in diesem Punkte jene des Dramatikers entgegen: Im (rein menschlichen) Drama müsse die Musik aufgehen; während sie nun die geforderte Bestimmtheit des Ausdruckes erreiche, verhelfe sie zugleich dem Drama, (in dem Wagner die vollkommenste Kunstform erblickt), zu seiner unbedingt notwendigen Vollendung.

Nun bezieht sich die Musik auf das sich in den Leidenschaften und Schicksalen der dargestellten Menschen entwickelnde Gefühlsleben. Jetst erst ist ihre Wirksamkeit bei aller Erregung

---

[1]) Vgl. Oper und Drama I. 277 nebst unzähligen anderen Stellen.

[2]) Wagner tadelt den absoluten Musiker, weil er „den Verstand zur Aufsuchung eines Inhaltes des Ausdruckes zwinge, eines Ausdruckes, der das Gefühl so vollständig aufrege, ohne daß ihm gerade in dieser vollsten Aufregung Befriedigung zugeführt würde." (Oper und Drama III. 198 und a. a. O.)

beruhigend und klar ; denn der Inhalt ihres Ausdruckes wird jetzt ebenso bestimmt vorgeführt, wie der Ausdruck selbst.

Insofern aber, als der musikalische Ausdruck in dieser schärfsten Bestimmtheit zu anderen Zeiten nicht verlangt wird und daraus besonders die dann verschiedene Verhaltungsweise Wagners den verschiedenen musikalischen Kunstformen gegenüber sich erklärt, und insofern, als das Drama nicht während des ganzen Lebens Wagners so durchaus im Mittelpunkte aller objektiv künstlerischen Schätzung steht, wie in der oben skizzierten Epoche: müssen die Zeiten vor und nach der Züricher Periode von dieser selbst unterschieden werden.

Man erkennt somit 3 Abschnitte in Wagners Entwicklungsgang, charakterisiert durch verschiedene Anschauungen über den Wert der dramatischen Kunst und der verschiedenen musikalischen Kunstgattungen, damit über die Aufgaben und Ziele der Tonkunst überhaupt.

Die drei Perioden, auf deren Eigentümlichkeiten die späteren Abschnitte dieser Untersuchung genauer eingehen werden, seien vorläufig nach ihren charakteristischesten Merkmalen bezeichnet, als

die erste, zu einem absolut musikalischen Standpunkte hinneigende Periode,
die zweite, radikale Periode und
die dritte, gemäßigte Periode.

Es mag freilich, so wie die Dinge liegen, manchem seltsam erscheinen, wenn hier in dieser Untersuchung von Veränderungen und Unterschieden die Rede ist. Aber die Aufgabe der Kunstwissenschaft ist nicht, dunkle Schwärmerei, sondern Licht zu verbreiten ; und die Erkenntnis wird für den vertieften Kunstgenuß die beste Vorbereitung.

Die bisherige Wagner-Literatur hat sich mit dem Probleme dieser Untersuchung nicht beschäftigt.

Betrachten wir jene Schriftsteller, die in dithyrambischer Weise Wagner als einen Messias der Kunst preisen — Autoren wie John [1]), Champfleury [2]), auch Nietzsche, der mit der vierten

---

[1]) A. John: R. Wagner Studien, Bayreuth 1889.

[2]) Champfleury: R. Wagner Paris 1860.

seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ [1]) in ihre Reihe gehört — oder beginnen wir bei jenen Schriftstellern, welche als Gegner der Erscheinung Wagners auftreten — als ehrliche Gegner wie etwa Reichert [2]), als fanatische Feinde, wie Lübke [3]) und Hanslick [4]) [5]), sie kommen alle für unser Problem nicht in Betracht.

Man findet es ebensowenig berührt in Werken, die in Pohls Weise [6]) Essays über Wagner bringen, Zitate sammeln und ordnen, wie Hans v. Wolzogens Wagner-Brevier [7]) oder die bestimmte ästhetische Fragen an Wagners Kunstwerken untersuchen wollen, wie das Büchlein von Ehrenfels [8]): „Ein Beitrag zur Klärung der Wagner-Kontroverse.“

Wieder in eine andere Kategorie gehören Schriftsteller wie Ernst [9]) und Lichtenberger [10]), die Wagner nur als Dichter und seine Gestalten vor allem in das Feld ihrer Untersuchung ziehen.

---

[1]) R. Wagner in Bayreuth (Nietzsches Werke, Leipzig 1895, Band I.)

[2]) C. von Reichert: Versuch einer R. Wagner Studie, Leipzig 1884. Reichert erkennt in der großen Wirkung Wagner's in der Öffentlichkeit ein bedenkliches Zeichen ihres Geschmacks, nennt Wagner's Schreibweise (Seite 13) eine „musikalische Transsubstantiation echt modernen, kränklichen Überempfindens und pathologischer Übererregbarkeit.“ Seite 77 meint der Autor: „Laienhafte Unreife und Ungeübtheit, Mangel jeder gründlichen, geschweige feinen ästhetischen Erziehung, Bildung und Kritik trieben zunächst den großen Haufen der Musikfreunde der Wagnerschen Muse in die Arme.“

[3]) Vgl. Prof. Dr. W. Lübke: „Über die Aufführung der Meistersinger in Karlsruhe.“ (Wiener N. fr. Presse 1869).

[4]) Vgl. Dr. Ed. Hanslick: „Über Wagner's Judentum in d. Musik.“ (Wiener N. fr. Presse 1869).

[5]) Auch hier ist Nietzsche zu nennen, der in seinem „Fall Wagner“, (Nietzsches Werke, Leipzig 1896, Band VIII.), gleichsam im eigenen Schmerze wühlend, daß er mit seiner Überzeugung Wagner's Fahne abschwören müsse, einen grausam gehässigen Ton anschlägt.

[6]) Richard Pohl: Studien und Kritiken, Band I.: R. Wagner, Leipzig 1884.

[7]) Berlin 1904. Im 4. Kapitel „Vom Drama und Theater“ bringt Wolzogen nur Aussprüche Wagner's aus der Zeit vom Züricher Aufenthalte ab; im 5. Kapitel „Von der Musik“ bringt er wohl aus der ersten Pariser Zeit ein Citat (S. 148): „Was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich, ideal . . jeder soll und kann nach seiner Kraft genießen . . . was er zu genießen . . . fähig ist.“ Doch von ihrem Platze losgelöst, sprechen diese Worte nicht von Wagner's besonderer Verhaltungsweise zur absoluten Musik in jener Zeit.

[8]) Wien, 1896. Der Autor spricht über den Streit über Musik als Ausdruck und Musik als Form und seine Beziehung zu Wagner's Musik.

[9]) Ernst: L'art de R. Wagner, Paris 1893.

[10]) Henri Lichtenberger: R. Wagner poète et penseur, Paris 1898.

Schriftsteller, wie Graf[1]) und John [2]), welche Studien über Wagners psychischen Typus, d. h. über die psychischen Grundlagen seines Empfindens bringen und wiederum andere, welche [so Hausegger [3]), Dinger [4]), Louis [5])] in philosophischen Untersuchungen sich bemühen, das Verständnis für die Weltanschauung Wagners zu klären.

Sie alle befaßten sich nicht mit der vorliegenden Frage.

Unter den Biographen ist in erster Linie Glasenapp zu nennen. Wagners Leben und Wirken (so heißt auch der ursprüngliche [6]) Titel von Glasenapps — 7 Jahre vor Wagners Tode — erschienenen Werke) behandeln neben diesem selbst, teils noch zu Wagners Lebzeiten, teils nach seinem Tode, Männer wie Müller [7]), Nohl [8]), Tappert [9]), Vogel [10]), Jullien [11]), und Fink [12]) — um die wichtigsten von ihnen zu nennen. Mögen sie, wie dies beim letzten zutrifft, mit ihrer Darstellung des Wagnerschen Lebensganges auch zugleich eine Kritik der hauptsächlichsten Anschauungen Wagners verbinden oder nicht, sie gehen alle an der für uns wichtigen Frage vorbei.

So weisen wir beispielsweise auf Glasenapps Werk hin, in dem [13]) der Autor wohl die hauptsächlichsten Artikel aus der

---

[1]) Max Graf: Wagner-Probleme und andere Studien, Wien 1900.

[2]) R. Wagner-Studien, Bayreuth 1889. In anderem Zusammenhang schon Seite 13 genannt.

[3]) Fr. v. Hausegger: R. Wagner und Schopenhauer, Leipzig 1878.

[4]) Hugo Dinger: R. Wagner's geistige Entwicklung, Leipzig 1892.
Hugo Dinger: Versuch einer Darstellung der Weltanschauung R. Wagner's, Leipzig 1892.

[5]) R. Louis: Die Weltanschauung R. Wagner's, Leipzig 1898.

[6]) 1894 erschien die 3. gänzlich neu bearbeitete Ausgabe von „R. Wagner's Leben und Wirken" als „Das Leben R. Wagner's" in 6 Büchern. Kassel und Leipzig.

[7]) Franz Müller: R. Wagner und das Musikdrama, ein Charakterbild. Leipzig 1861.

[8]) Ludwig Nohl: R. Wagner. Sein Leben und sein Schaffen. München 1869.

[9]) Wilhelm Tappert: R. Wagner. Sein Leben und seine Werke. Elberfeld 1883.

[10]) Bernhard Vogel: R. Wagner. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1883.

[11]) Adol. Jullien: R. Wagner, sa vie et ses oeuvres, Paris 1886.

[12]) H. P. Finck: Wagner und seine Werke. Die Geschichte seines Lebens mit kritischen Erläuterungen. Breslau 1896.

[13]) Band I., Seite 322 ff.

Pariser Zeit[1]) nennt und auf ihren Charakter, ihre Stimmung eingeht, jedoch Vergleiche mit den folgenden Zeiten mit ihren gegensätzlichen Anschauungsweisen unterläßt.

So charakterisiert wiederum Finck[2]) genau Wagners Verhalten zur Lisztschen Programm-Musik („Über F. Liszts Symphon. Dichtungen"), ohne der früheren Polemik Wagners gegen alle Programm-Musik Erwähnung zu tun.

Glasenapps „Wagner-Lexikon" und „Wagner-Enzyklopädie" kommen für unsere Zwecke auch nicht in Betracht. Was ersteres[3]) betrifft, so führt der Autor unter dem Schlagworte „Instrumental Musik" die Wagnerschen Anschauungen nur seit der Züricher Zeit vor; die eben dieser Zeit angehörenden Urteile über Programm-Musik dagegen nennt er unter diesem Stichworte nicht, sondern bringt nur die späteren, etwa für das Jahr 1857[4]) charakteristischen Aussprüche. Auch die Artikel über Oper und Musikdrama übergehen alle Urteile der Vor-Züricher Zeit.

Ebenso geschieht es in den entscheidenden Ausspruchsammlungen der Wagner-Enzyklopädie.[5])

Im Artikel „Beethoven und die Instr. Musik" findet man letztere sofort im Lichte der Züricher Periode behandelt. Die Wagnerschen Anschauungen über Programm-Musik gehören, soweit man sie aus dem Artikel „Liszt als Symphoniker" kennen lernt, auch nur der bestimmten Zeit nach der Züricher Periode an. Bestimmte Gegensätze in Wagners Verhaltungsweise diesen Kunstformen gegenüber können uns also aus diesen Sammelwerken nicht kenntlich werden.

Bei Autoren, welche Wagner im Lichte des historischen Zusammenhanges betrachten, — wie Alberti[6]) und Wuth-

---

[1]) Wie sich im Verlaufe dieser Untersuchung zeigen wird, gehören diese Pariser Artikel zu den wichtigsten Quellen zur Betrachtung der Verhaltungsweise Wagner's.

[2]) In seinem Seite 15 genannten Werke.

[3]) Carl Fr. Glasenapp: Wagner-Lexikon, Stuttgart 1883.

[4]) In diesem Jahre erschien der wichtige öffentliche Brief Wagner's „Über Fr. Liszt's Symphonische Dichtungen."

[5]) Carl Fr. Glasenapp: R. Wagner-Enzyklopädie. Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung R. Wagner's. Leipzig 1891.

[6]) Alberti: Wagner und seine Stellung in der Geschichte der dram. Musik, (Stettin 1856.) Alberti's Buch ist interessant durch die Tatsache, daß es bei aller Bewunderung für Wagner seinen künstlerischen Anschauungen dennoch keine objektive Giltigkeit zuerkennt und geistvoll auf die Einseitigkeit in Wagner's Begabung hinweist. (Seite 18 ff.)

mann [1]), — finden wir ebensowenig etwas für unsere Zwecke Geeignetes, wie bei jenen, welche vor allem — so Schemann [2]), Förster [3]) — Wagners Bedeutung für den nationalen Stil berücksichtigen.

Auch der große Teil der Wagner-Literatur, welche sich hauptsächlich mit Wagners Kunstwerken beschäftigt, um an ihnen die wachsende Verwirklichung des Wagnerschen musikdramatischen Kunstideals zu zeigen, bringt für unsere Frage keinen Aufschluß. Die Schriftsteller wie Schuré [4]), Freson [5]), Mendès [6]), Chamberlain [7]) sprechen in ihren betreffenden Werken von den Fortschritten des Dichterkomponisten, geben eine Darlegung der Wagnerschen Theorie, eine Würdigung der einzelnen Kunstwerke, ohne auf die jeweiligen Verschiedenheiten in den künstlerischen Forderungen, den Wechsel in den künstlerischen Wertungen Wagners, wie er aus seinen Schriften ersichtlich ist, hinzuweisen.

Von jenen Schriftstellern, welche sich in den Zeiten des heftigen Kampfes um die Erscheinung Wagners für den Künstler in beherzter Propaganda betätigen, wie Raff [8]) und Müller [9]), sei auf letzteren verwiesen, der in seiner, Liszt gewidmeten Schrift: „R. Wagner und das Musikdrama, ein Charakterbild“ die Worte sagt [10]): „Siebzehn Jahre alt schrieb er, ausschließlich der Musik huldigend, Sonaten, Ouverturen und eine Symphonie“; — in

---

[1]) L. Wuthmann: Geschichte der deutschen Oper (Musikdrama) mit besonderer Berücksichtigung R. Wagners. Hannover 1897.

[2]) Ludwig Schemann: R. Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Wolfenbüttel 1878.

[3]) Bernhard Förster: R. Wagner als Begründer eines deutsch-nationalen Stiles. Bayreuth 1884.

[4]) Edouard Schuré: R. Wagner und das musikalische Drama. Hamburg 1873. (Dieses Werk schließt mit der Besprechung der Meistersinger); es behandelt wohl die Schriften der Züricher Zeit, verweist jedoch nicht auf frühere Gegensätze, nennt die Pariser Aufsätze nicht einmal mit Namen (vgl. S. 14 des Buches).

[5]) J. G. Freson: L'esthétique de R. Wagner. Paris 1893. Die Entwicklung der ästh. Hauptgedanken Wagners an Hand der wichtigsten Eindrücke und Daten seines Lebens.

[6]) Catulle Mendès: R. Wagner. Paris 1886.

[7]) H. Stew. Chamberlain: „Das Drama R. Wagners“. Leipzig 1892.

[8]) Joachim Raff: Die Wagner Frage. Braunschweig 1854.

[9]) Auf diesen Autor und sein Werk wurde schon bei Nennung der wichtigsten Biographen, Seite 15 verwiesen.

[10]) Vgl. Seite 15.

welchen Worten immerhin ein Hinweis auf eine vorwiegend musikalische Periode in der Jugendzeit zu erblicken ist.

Was die Literatur anbelangt, welche sich die Besprechung einzelner Werke der Wagnerschen Kunst zur Aufgabe machte [wie z. B. vor allem Liszts Schrift: „R. Wagners Lohengrin und Tannhäuser“ [1])], so findet sich insofern ein kleiner Hinweis für unser Thema in H. v. Bülows Besprechung der Faust-Ouverture [2]), als hier der Autor auf Wagners völlig ungetrübte Stellung zur Instrumental-Musik zur Zeit der Komposition jener Ouverture hinweist, ja sogar Wagner einen Instrumental-Komponisten nennt, was auf den Theoretiker der Züricher Periode unmöglich passen würde. Man vergleiche Bülows Worte: [3]) „Sein . . Werk gehört der reinen . . . . Instrumental-Lyrik an. Der Hörer und Leser suche deshalb in der Partitur nicht nach dramatischen Trüffeln und erlasse sich die Mühe der charakteristischen Deutelung an einem Werke, das uns den Autor als Instrumental-Komponisten vorstellt und somit die erfreuliche Gelegenheit bietet, einmal dem Musiker Wagner gerecht zu werden.“

Im Gegensatz zu den bisher genannten Autoren, die in fast keinerlei Beziehung zu unserer Frage traten, müssen wir auf Chamberlain als den Autor des Werkes „R. Wagner“ [4]) eingehen, da er in demselben Meinungen vertritt, welche den Ergebnissen unserer Untersuchung entgegengesetzt sind. Wir beobachten bei Chamberlain, daß er, indem er betont, nur die Einheitlichkeit in Wagners Wesen aufzusuchen [5]), das Moment der Entwicklung nicht genügend berücksichtigt, vielmehr mit einer gewissen Voreingenommenheit überall nur Einheit nachweisen will, somit denn auch in Wagners Auffassung vom Wesen der Musik, in seinen Anforderungen an ihr Wirken eine durch sein ganzes Leben hindurch gehende Einheitlichkeit erkennt.

Darin unterscheidet er sich nicht von den anderen Schriftstellern, daß er die Aufsätze der Pariser ersten Zeit nennt [6]), ohne jedoch in dem Momente der bevorzugenden Wertung der absoluten

---

[1]) F. Liszts Ges. Schriften, Band III, Abt. II. Leipzig 1881.

[2]) H. v. Bülow: Über R. Wagners Faust-Ouverture. Eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. Leipzig 1860.

[3]) Siehe Seite 6.

[4]) München 1896.

[5]) Betreffs dieses Strebens, „in der Vielheit der Erscheinungen die Einheit der bewegenden Ursache aufzufinden“ vergleiche man das Vorwort zu „Das Drama R. Wagners“.

[6]) Siehe Seite 41.

Instrumental-Musik einen Gegensatz zur kommenden Zeit zu konstatieren.

Aber irreführend vertritt er sein Prinzip der Einheit, wenn er sich an späterer Stelle [1]) gegen die Behauptung wendet, daß Wagner jemals die einzelnen Kunstarten angefeindet habe. So sagt er an dieser Stelle: „Daß R. Wagner die Daseinsberechtigung der einzelnen Kunstarten nicht geleugnet habe, wie von böswilligem Unverstande immer wieder wahrheitswidrig behauptet wird, das geht aus zahllosen Stellen seiner Schriften hervor . . . Wer sich den Schatz von Urteilen über die Musik und ihre Meister zu eigen gemacht hat, der in Wagners gesammelten Schriften aufgespeichert liegt, der wird es nicht begreifen können, daß Mißverständnis und Unverständnis ein so hartnäckiges Leben führen."

Und diese Worte sollten Geltung haben für die Bewertung der absoluten Musik durch Wagner in der Züricher Zeit? Z. B. für den von Chamberlain selbst zitierten Satz: [2]) „Wir sehen, die Musik steht als vereinzelte Kunst verweist da: Sie kann nicht malen, nicht gestalten, und der sogenannte „absolute Musiker" irrt herum auf dem „unabsehbaren, grauen Nebelfelde reiner, absoluter Erfindung" (III, 338)."

Leider verweist Chamberlain weder auf die großen Unterschiede in Wagners Verhalten zur Instrumental-Musik vor und in den Züricher Schriften, noch betont er die Tatsache, daß erst in der Züricher Periode die alle anderen Wertungen niederdrückende einzige Wertung des Dramas sich geltend machte. [3])

Auch darin endlich können wir Chamberlain nicht zustimmen, daß er bei der genauen Besprechung von Wagners Kunstlehre in die Aussprüche der Züricher Schriften solche aus weit späteren Abhandlungen mischt. Das geschieht beispielsweise Seite 188, wo er von Wagners in „Oper und Drama" niedergelegten Be-

[1]) Seite 148.

[2]) Seite 191.

[3]) Ganz im Gegenteile hierzu erkennt Chamberlain in Wagner vom frühesten Anfange an den bewußten Dramatiker. Von solchem Gesichtspunkte aus betrachtet Chamberlain im 3. Kapitel: „R. Wagners Kunstwerke der ersten Lebenshälfte", Seite 214 ff, schon die frühesten Kunstwerke Wagners. Man vergleiche die Worte auf Seite 223: „Ob wir also das Schäferspiel des Jünglings oder die Meisterwerke des gereiften Mannes in Betracht ziehen, Wortdichter und Tondichter sind bei Wagner ein und dasselbe Wesen." So wirft sich der junge Wagner nach Chamberlains Behauptung (S. 216) erst dann auf die Musik, als er sie als notwendiges Ausdrucksmittel seiner dichterischen Bestrebungen erkannt hatte und ihre Beherrschung erlernen mußte.

hauptungen über das „Verhältnis zwischen Drama und Musik" spricht und zugleich Aussprüche aus der weit späteren Schrift „Beethoven" einflicht, in welcher, wie in dieser Untersuchung noch nachgewiesen werden soll, wieder eine neuartige Verhaltungsweise Wagners zur Tonkunst zu konstatieren ist.

Wir sehen also, wie unergiebig die Wagner-Literatur für unsere Zwecke ist ; so sind wir naturgemäß darauf angewiesen, ausschließlich aus den Quellen selbst zu schöpfen, wenn wir zu einer Klarstellung des angeregten Gegenstandes gelangen wollen.

Als solche bieten sich vor allem jene Aufsätze und schriftlichen Darlegungen dar, die Wagner in seinen „Gesammelten Schriften" aufgenommen hat.

Aus Wagners Briefen [1]) dagegen können wir für unseren Gegenstand nur sehr wenig entnehmen. Mit Ausnahme der Briefe an Liszt und Uhlig bieten sie kaum Material für unseren Zweck.

Einzig aus zerstreuten, den genannten Briefen angehörenden Äußerungen vermögen wir im Zusammenhange mit den gesammelten Schriften auf die früher charakterisierten Entwicklungsphasen in Wagners Verhaltungsweise zu schließen.

Im Briefwechsel mit Liszt hat Wagner oft Gelegenheit, sich über die ihn erfüllenden Kunstanschauungen zu verbreiten. Urteile, wie sie den Aussprüchen der ersten Pariser Zeit entsprechen würden, findet man im Briefwechsel, der erst mit dem Jahre 1841 einsetzt, nicht. Dafür sind die Briefe, welche der Zeit der Züricher Hauptschriften angehören, reich an Betrachtungen über den

[1]) Die Briefe R. Wagners liegen bekanntlich noch nicht vollständig vor. Abgesehen von jenen, die sich in einer Unmenge von Zeitschriften vorfinden, und die Kastner [Emerich Kastner, Wagneriana I, Briefe R. Wagners an seine Zeitgenossen (1830—1883)] chronologisch geordnet und mit Angabe der Quellen zusammengestellt hat, sind bis jetzt folgende größere Sammlungen erschienen:

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig 1887.
Wagners Briefe an Uhlig, Fischer, Heine. Leipzig 1888.
Wagners Briefe an Otto Wesendonck. Charlottenburg 1898.
Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonck. Berlin 1904,
Briefe Wagners an August Roeckel. Leipzig 1894.
Briefe Wagners an Eliza Wille. Berlin 1894.

Ferner sind Wagners Briefe an Weissheimer (Erlebnisse mit R. Wagner: F. Liszt und vielen anderen Zeitgenossen, Stuttgart und Leipzig 1898) und jene an E. Heckel („Briefe R. Wagners an Emil Heckel. Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth, herausgegeben von Karl Heckel, Berlin 1899) veröffentlicht worden.

Gegensatz des Dramas zu aller öffentlich gepflegten Kunst [1]), über den Hauptzweck seiner eigenen Kunstwerke: den dramatischen Vorwurf [2]). Freilich findet Wagners Anschauung von der absoluten Instrumental-Musik in der damaligen und auch der späteren Zeit in seinen Briefen an Liszt kaum Ausdruck.

Dagegen spiegelt sich in ihnen auf interessante Weise der — später ausführlich zu behandelnde — Gegensatz in seiner Stellung zur Programm-Musik.

Die abweisende Haltung der Züricher Periode findet ihren Wiederhall in brieflichen Äußerungen, wie z. B. mit folgenden Worten: [3]) „Wenn ich nun von einem etwas erwarte, so ist das von Berlioz: nicht aber auf dem Wege, auf dem er bis zu den Geschmacklosigkeiten seiner Faustsymphonie gelangte, — denn geht er dort weiter, so kann er nur noch vollständig lächerlich werden."

Der nach der Züricher Periode immer mehr sich geltend machenden sympathischeren Beurteilungsweise der Programm-Musik entspricht dagegen ein Ausspruch späterer Zeit [4]): „Dein Aufsatz über die Harold-Symphonie war sehr schön und hat mich sehr wieder erwärmt." Zugleich nennt Wagner seine Absicht, sich den französischen Komponisten „näher zuzuführen."

Außerdem finden sich in Wagners Briefen an Liszt zahlreiche Stellen, welche Wagners Bewunderung für Liszts symphonische Dichtungen zeigen und so für Wagners Stellung zur Programm-Musik charakteristisch sind. Freilich sah Wagner in Liszt stets eine Ausnahme-Erscheinung unter den Programm-Musikern, was er in seinem „Briefe über Franz Liszt's symphonische Dichtungen" (1857) genau darlegte (und worin er an seine Beurteilung Beethovens als des Komponisten der Leonoren-Ouverture in seinem Aufsatze „Über die Ouverture" erinnert). Daher ist es unrichtig, die Wertung der Lisztschen Kompositionen als Wertung der Gattung der Programm-Musik überhaupt aufzufassen. So erklären sich Wagners enthusiastische Lobsprüche für Liszts symphonische Dichtungen schon zu einer Zeit [5]), wo er theoretisch, als Autor des Werkes „Oper und Drama", die Kunstgattung der

---

[1]) Vgl. z. B.: Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2. Auflage, Band I. Seite 64.

[2]) Vgl. z. B. ebenda: Band I, Seite 79 f, 98.

[3]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Band I, S. 189.

[4]) Ebenda Band II, Seite 94.

[5]) Man vergl. den aus dem Jahre 1850 stammenden Brief, Band I, S. 92

Programm-Musik verwarf. Die sich immer steigernden Aussprüche der Bewunderung für Liszts Werke — es würde viel zu weit führen, auf sie einzeln hinzuweisen — lehren aber verstehen, wie durch diese Kompositionen Wagners Urteil für die Programm-Musik nach und nach immer günstiger wurde, bis er endlich im bekannten „Briefe über F. Lizsts symphonische Dichtungen" für die Kunstgattung als solche sich einsetzte — freilich auch hier wieder mit Berücksichtigung vor allem der Lisztschen Muse.

Wir wollen nicht unterlassen, auf den Brief Nummer 219, Band I, Seite 134 ff hinzuweisen, in welchem sich ganz besonders stark Wagners Begeisterung für Liszts Kunst ausspricht: „Deine symphonischen Dichtungen sind mir nun ganz vertraut geworden: sie sind die einzige Musik, mit der ich mich abgebe . . . Täglich lese ich die eine oder die andere Partitur durch, so wie ich ein Gedicht durchlesen würde, fliessend und ungehemmt. Mir ists dann jedesmal, als ob ich in eine tiefe Krystallflut untertauchte, um dort ganz bei mir zu sein, alle Welt hinter mir gelassen zu haben, und für eine Stunde mein eigentliches Leben zu leben . . . . Ja, Freund, Du kannst es! Du kannst es!"

In den Briefen Wagners an Uhlig finden sich mehrere wichtige Aussprüche, die des ersteren Stellung zur Instrumental-Musik in seiner Züricher Zeit charakterisieren. In zahlreichen Stellen spiegelt sich Wagners damalige Auffassung von den Schöpfungen Beethovens. Diesbezüglich sei außer auf den 14. [1]) und 57. [2]) Brief vor allem auf den 55. verwiesen, wo Wagner sagt: [3]) „Wäre unsere moderne verschwimmende und zerfahrende Instrumental-Komponiererei möglich, wenn sie (d. h. unsere Komponisten) das wirklich Wesenhafteste der Beethovenschen Tondichtungen verstanden hätten? Dieses Wesenhafteste ist aber, daß die Beethovenschen größeren Tonwerke nur in letzter Linie Musik, in erster Linie aber einen dichterischen Gegenstand enthalten."

Im gleichen Briefe spricht auch Wagner seinen damaligen Grundsatz aus, indem er seine in einem Briefe an Brendel gerichteten Worte zitiert: [4])„ . . . . die Musik überall da, wo sie sich in der Richtung nach der Dichtkunst entwickele, zu heben,

---

[1]) Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine; vergleiche die betreffenden Aussprüche Seite 48.

[2]) Vgl. Seite 166.

[3]) Vgl. Seite 159.

[4]) Vgl. Seite 169.

zu stärken und fördern, wo sie aber von dieser Richtung abweicht, das Irrige und Fehlerhafte nachweisen und verurteilen."

Beispiele für die häufigen Ausfälle Wagners gegen die absol· Instrumental-Musik in der Züricher Zeit geben Briefe, wie der 65. [1]) mit seiner Äußerung: „Es ist so viel reines Musikgetreibe, daß an uns gar nicht zu denken ist. [2])" — oder auch der 69. Brief mit seinem ironischen Ausrufe in Bezug auf einen verunglückten Kommentierungsversuch des Stimmungsgehaltes der 7. Symphonie Beethovens: „ . unter anderem findest du darin eine göttliche Erklärung der A-Dur-Symphonie, in der alles Zerrissenheit, Verzweiflung und — Gott weiß was alles ist. Das gibt eine Lesefrucht. Es ist unglaublich, was für ein schönes Ding es um die absolute Musik ist." [3])

Als eine der wichtigsten Äußerungen haben wir aber jene im 90. Briefe anzusehen, wo Wagner bei der Erzählung seiner ehemaligen Absichten bezüglich der begonnenen Faust-Symphonie folgende Worte schreibt [4]):„ . . da — gab ich das ganze auf, und machte mich — meiner Natur getreu — an den „Fliegenden Holländer", womit ich mich aus allem Instrumental-Musik-Nebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöste."

Die Hauptquellen bleiben nach wie vor die „Gesammelten Schriften." Bei der Betrachtung derselben darf nicht vergessen werden, daß sie nicht von einem Manne der Wissenschaft herrühren und somit nicht mit den — einen systematischen Aufbau innehaltenden—Werken von Ästhetikern verglichen werden können.

Vielmehr aus der Not des eigenen Schaffens heraus fühlte sich Wagner zu den meisten seiner schriftstellerischen Darlegungen gedrängt. Dafür sprechen auch die ungezählten Äußerungen Wagners über seine Abneigung gegen alle schriftstellerische Produktion.

Abgesehen von Wagners Gesammelten Schriften und Briefen wären als Quellen noch seine „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" [5]) und der aus früher Jugendzeit stammende Aufsatz „Die deutsche Oper" [6]) in Betracht zu ziehen. Doch bloß die Äußerungen des letzteren werden sich als verwertbar erweisen.

---

[1]) Im gleichen Briefe (Seite 192 ff) finden sich auch, wie noch an anderen Stellen, Unterstützungen der in „Oper und Drama" vorgetragenen Behauptungen.
[2]) Vgl. Seite 194.
[3]) Vgl. Seite 203.
[4]) Vgl. Seite 248.
[5]) Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner, Leipzig 1895.
[6]) Kürschners R. Wagner-Jahrbuch, 1886

II. Kapitel.

Da mit dem Folgenden die nähere Beleuchtung der verschiedenen Anschauungen Wagners in den drei Hauptperioden gegeben werden soll, wird es von Wichtigkeit sein, möglichst viele Belege aus den Wagnerschen Schriften herbeizuziehen.

Indem wir uns dem I. Hauptabschnitte zuwenden, seien jene Aufsätze genannt, die vor allen anderen den erwünschten Aufschluß geben: Der 1834 in der „Zeitung für die elegante Welt" erschienene Aufsatz „Die deutsche Oper" [1]), ferner 4 aus der Zeit des ersten Pariser Aufenthaltes stammende Essays [2]), und zwar die dem Zyklus „Ein deutscher Musiker in Paris" einverleibten drei Aufsätze: „Ein glücklicher Abend", „Über deutsches Musikwesen", „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", und weiterhin die Abhandlung: „Über die Ouverture". Wichtige Aussprüche Wagners, den Übergang zur folgenden Anschauungsweise offenbarend, finden sich im „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden nebst einem Programm dazu". [3])

In der Schrift „Mitteilung an meine Freunde", in welcher Wagner rückblickend uns die merkwürdige Stimmung schildert, der seine Schriften, vor Allem jener Novellen-Zyklus, entsprangen, findet sich auch ein Passus, in welchem Wagner das Grundwesen seiner musikalischen Auffassungsweise aus jener ersten Zeit selbst bezeichnet; er sagt da [4]), indem er über seine innere Entwicklung als Komponist erzählt: „aus der absoluten musikalischen Periode [5])

[1]) Kürschners Richard Wagner-Jahrbuch, 1886. Seite 376 ff.

[2]) Gesammelte Schriften, Band I, aus den Jahren 1840, 1841.

[3]) Gesammelte Schriften, Band II, Seite 50.

[4]) Mitteilung an meine Freunde. Seite 324.

[5]) Hier vergleiche man auch die auf die damalige Zeit sich beziehenden, wichtigen Worte (Einleitung zu Band I der gesammelten Schriften, Seite 1): „Um die Zeit der Abfassung der hier gegebenen Stücke (Schriften des I. Bandes) hatte ich nichts weniger im Sinn, als Schriftsteller oder Dichter zu werden, sondern war meiner Neigung nach einzig Musiker, meinem Fach nach Musikdirektor geworden.

meiner Jugend her entsinne ich mich, oft auf den Einfall geraten zu sein, wie ich es wohl anzufangen hätte, um recht originelle Melodien zu finden, die einen besonderen mir eigentümlichen Stempel tragen sollten. Je mehr ich mich der Periode näherte, in welcher ich mich für meine musikalischen Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, verschwand diese Besorgtheit um Besonderheit der Melodie, bis ich sie endlich gänzlich verlor . . "

Das Wesen dieses „absolut musikalischen" Standpunktes Wagners soll uns nun aus seinen schriftlichen Darlegungen klar werden.

Über den Aufsätzen aus der Pariser Zeit liegt dieselbe Grundstimmung ausgebreitet; überall, bei gegenseitiger reicher Ergänzung, spricht der gleiche Charakter der Anschauungen. Der Aufsatz: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" ist freilich von den anderen durch ein bestimmtes Moment unterschieden. Auf ganz eigenartige Weise sehen wir hier in den Ansichten Wagners ein vermittelndes Moment, das zu seiner Betrachtungsweise in der zweiten Periode hinüberführt [1]), so daß dieser eine Aufsatz gleichsam eine Brücke bildet zwischen den inhaltlich sehr verschiedenen beiden ersten Perioden. Steht er auch zeitlich den anderen voran, sei er hier als letzter zur Besprechung herangezogen.

Als erster beschäftige uns der Aufsatz „Ein glücklicher Abend". Dieser Aufsatz hat die Form eines fein geführten Dialoges zwischen zwei Freunden; sie sitzen an einem schönen Sommerabend im Garten und hören andächtig der Aufführung zweier ihrer Lieblingswerke zu: den Symphonien Mozarts in Es und Beethovens in A. Nachdem die Töne verklungen sind, löst sich für Beide der Genuß der Töne in begeisterungsvolle Wechselreden aus, in welchen sie einander von der Tiefe des musikalischen Eindrucks sprechen und versuchen, sich darüber klar zu werden, worin das ideale Empfangen solcher Werke bestehe. Wer Wagner nur aus den Werken seiner Hauptperiode kennt, aus der Zeit, da er einzig jene Musik als volle, echte Musik gelten läßt, welche im rein-menschlichen Drama zu ihrer vollkommenen, notwendigen Wirkungskraft, zum Ausdruck eines ganz bestimmten Inhalts gelangt, wer die zahlreichen Aussprüche aus jener Zeit gelesen hat, wo das Walten der Instrumental-

[1]) Dies zeigt sich noch deutlicher in den betreffenden Aussprüchen des späteren Berichtes über die Aufführung der 9. Symphonie aus dem Jahre 1846.

Musik irrtümlich, ihr Vermögen ein eingebildetes genannt wird, der wird staunen, wenn er hier Wagners Auffassung als eine durchaus andere kennen lernt.

Der junge Wagner, repräsentiert durch den einen der beiden kunsterhobenen Freunde, die uns da vorgeführt werden, tritt uns entgegen als der enthusiastische Verehrer derjenigen Kunst, welche später so ungnädig von ihm verworfen wird: er feiert die Freiheit, die selbständige Wirkungskraft der reinsten Kunst: der Instrumentalmusik. [1])

Verfolgen wir das Gespräch der beiden Jünglinge, insoweit wir Wagners Standpunkt aus ihm entnehmen können! Auf das Streben des Freundes, die Stimmung, welche er aus den beiden Symphonien empfangen habe, zu bezeichnen, antwortet der andere, dem, wie wir fühlen, Wagner selbst die Worte einflüstert: gerne höre er über Wesen und Bedeutung der erhabenen Instrumental-Werke sprechen . . . „Ich bin zwar weit entfernt, zu glauben, du habest mit deinem in aller Kürze soeben hingeworfenen Ausspruch das Wesen jener Schöpfungen ergründet; dieses zu ergründen, geschweige gar es auszusprechen, liegt aber gewiß ebensowenig in der menschlichen Sprache, als es im Wesen der Musik liegt, klar und bestimmt dasjenige auszudrücken was dem Organ des Dichters ausschließlich angehört. Es ist ein Unglück, daß sich so viele Leute durchaus die unnütze Mühe geben wollen, die musikalische und die dichterische Sprache miteinander zu vermengen und durch die eine das zu ersetzen, was ihrer beschränkten Ansicht nach in der andern unvollständig bleibt. Es bleibt ein für alle Male wahr: da, wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an. Nichts ist nun unleidlicher, als die abgeschmackten Bilder und Geschichtchen, die man jenen Instrumental-Werken zu Grunde legt: Welche Armut an Geist und Gefühl verrät es doch, wenn ein Zuhörer der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie seine Teilnahme dafür nur dadurch aufrecht zu erhalten im Stande ist, daß er in dem Strom der musikalischen Ergüsse sich die Handlung eines Romans wiedergegeben vorstellt.“ [2])

---

[1]) Hatte dem Meister doch in der Zeit seines beginnenden Elends in Paris die künstlerische Aussprache durch die Instrumental-Musik (Faust-Ouverture, 1840) noch vollkommene Befriedigung gewähren können. (Vgl. „Mitteilung an meine Freunde“, Seite 261, auch „Richard Wagners Lebensbericht“, Seite 29, 30.)

[2]) „Ein glücklicher Abend“. Seite 140.

Solche Sätze sind freilich noch eher Andeutungen, als bestimmte Aussprache notwendiger künstlerischer Forderungen. Aber im Verein mit dem Folgenden sind uns diese Aussprüche wichtig, indem sie uns erkennen lassen, wie Wagner, indem er sich gegen die sogenannte Verdeutlichung der absoluten Instrumental-Musik durch unterlegte Programme scharf wendet, zugleich für die freie Selbständigkeit der Instrumental-Werke eifrig eintritt, da ihre Wirkung, als eine vollständige und vollendete, einer Unterstützung nicht bedürfe, vielmehr eine wahrhaft befriedigende sei.

Beschränkt sind die Leute, die eine Unterstützung für die Instrumental-Musik in der Ergänzung durch die Wortsprache für nötig erachten; für welche die Wirkung der Instrumental-Musik eine unvollständige ist, wenn nicht mit Worten darauf hingewiesen wird, was alle ihre Bewegung, ihr Tönen zu bedeuten habe. Nur Armut der geistigen Anlage des Hörers erklärt es, wenn er das Walten der absoluten Instrumental-Musik nicht anders begreift, denn als Symbol für irgend welche außerhalb des Musikalischen stehende Momente. Interessant ist es auch, gleich jetzt hervorzuheben, wie wunderlich diese angeführten Wagnerschen Anschauungen mit jenen der viel späteren, entgegengesetzten Epoche teils kontrastieren, teils harmonieren: was jede Kunstart, die Dichtkunst und die Tonkunst, auszusprechen haben, ist bloß eben durch diese betreffenden Künste auszusprechen, und ein Unrecht ist es, wenn eine von ihnen sich vermißt, d a s durch sich selbst leisten zu können, was eben nur Eigentum und einziges Eigentum jener anderen ist. Dieselbe Anschauung tritt uns auch später entgegen, aber freilich in einem anderen Lichte. Denn während dort gerade die Vereinigung der einzelnen Künste zum Gesamt-Kunstwerke als einziges, höchstes Ziel verlangt wird, während dort unter dem Bilde der sehnenden und erfüllten Liebe der einzelnen Kunstarten zu einander das Heil der Kunst und die am innigsten zu erzielende Absicht des Künstlers im Aufgehen aller Künste ineinander dargestellt wird, — hier kein Wort von solcher Durchdringung aller Künste ineinander. Frei und selbständig lebe jede Kunst sich aus, so eben auch die Instrumental Musik, in ihrer Selbständigkeit vollkommen Genuß gewährend.

Verfolgen wir die nächsten Aussprüche, so erkennen wir in ihnen die Bekräftigung der bis nun gewonnenen Erfahrungen: „Sie sollen kein Verdienst haben, diese Symphonien, sie sind für sich und um ihrer selbst willen da, nicht aber, um einem Philister

das Blut in Umlauf zu setzen. Wer es vermag, der erwerbe sich um sich und seine Seligkeit das Verdienst, jene Offenbarungen zu verstehen, sie sind aber nicht verpflichtet, sich dem Verständnis kalter Herzen aufzudrängen.“ [1])

Wen anders meint Wagner hier unter den Philistern und unter den kalten Herzen, als jene Menschen, die Musik nicht um ihrer selbst willen lieben und begreifen, sondern nur als Repräsentantin bestimmter, durch die Töne geweckter Inhalte, als symbolisierende Musik? — Und ferner die Worte: . . . „Dem wackeren Bauer erlaube ich mit Vergnügen, sich bei Anhörung der A-Dur-Symphonie seine Hochzeit zurückzurufen, den zivilisierten Stadtbewohnern aber, die in musikalische Zeitungen schreiben, möchte ich die Haare von ihren albernen Köpfen herunterreißen, wenn sie solch dummes Zeug unter die Leute bringen, denen sie dadurch von vornherein alle Unbefangenheit rauben, mit der sie sich ohnedem zur Anhörung der Beethovenschen Symphonien angelassen haben würden.“ [2])

Spricht Wagner auf solche Weise ein kräftiges Wort sowohl gegen die Torheiten der Ausleger, wie für die ungedeutete Wirkung der Instrumental-Musik, so finden wir in demselben Aufsatz auch wichtige Belege für die abweisende Stellung, die er damals der Programm-Musik gegenüber einnahm. Da bezeichnet Wagner den Unterschied der Lage, in der sich der Musiker gegenüber dem Dichter und Maler befinde. Diese seien „darauf angewiesen, ihre Gestalten nach den Erscheinungen der Alltagswelt zu modeln, dem Musiker aber stehe ein unermeßliches Gebiet im Reiche des Überirdischen zu Gebote; ihm sei zur Gestaltung der geistigste Stoff, der Ton, an die Hand gegeben. . . Es heißt aber eben diese hohe Stellung des Musikers herabziehen, wenn man ihn zwingen will, seine Begeisterung den Erscheinungen jener Alltagswelt anzupassen; und noch mehr würde jener Instrumentkomponist seine Sendung verleugnen oder seine eigene Schwäche an den Tag legen, der die beschränkten Proportionen rein weltlicher Erscheinungen in das Gebiet seiner Kunst übertragen wollte.“ [3])

In diesen Worten sagt uns Wagner ganz deutlich, daß er gerade in dem Momente eine ganz ausgezeichnete Fähigkeit der Musik erkenne, daß das Reich, in dem sie herrsche, und aus dem

[1]) „Ein glücklicher Abend“, Seite 141, 142.
[2]) „ „ „ „ 143.
[3]) „ „ „ „ 144.

sie uns ihre Wirkungen zukommen lasse, das Gebiet des rein Geistigen, das Reich unbegrenzter Gefühle sei, und daß es eine Verkennung der hohen Würde dieser Kunst bedeute, von ihr zu verlangen, in ihren Tönen und in ihrem Gewebe die Welt wirklicher Erscheinungen wiederzuspiegeln. Wagner wendet sich entschieden gegen jene Versuche, welche in dem Reichtum musikalischer Gestaltung ein Mittel erkennen, aus ihr das Spiegelbild realer Erscheinungen zu machen. Mit dem Folgenden drückt sich immer deutlicher der Gegensatz Wagners zu jenem musikalischen Schaffen aus, das wir unter dem Namen der Programm-Musik begreifen.

Darauf bezieht sich die folgende Wendung des Gesprächs der beiden Freunde:

. . . . . „Du verwirfst also die Tonmalerei?“ fragte ich.

„„Überall““, erwiderte R., „„wo sie nicht entweder im Gebiet des Scherzhaften angewendet ist oder rein musikalische Erscheinungen wiedergibt. Im Scherz ist alles erlaubt, denn sein Wesen ist eine gewisse absichtliche Beschränktheit, und lachen und lachen lassen ist eine schöne, herrliche Sache. Wo die Tonmalerei aber dieses Gebiet verläßt, wird sie absurd. Die Anregungen und Begeisterungen zu einer Instrumental-Komposition müssen derart sein, daß sie nur in der Seele eines Musikers entstehen können!““ [1])

Kann Wagner mit jener Tonmalerei, die nicht rein musikalische Erscheinungen wiedergibt, etwas anderes bezeichnen, als die durch unsere heutige Programm-Musik erkannte und ausgenützte Fähigkeit, im Zuhörer durch die Musik Eindrücke zu erregen, welche durch ihre Analogie mit dem Eindrucke bestimmter geistiger oder körperlicher Erscheinungen bestimmte Vorstellungen und Wechsel von Vorstellungen hervorrufen können und sollen?

Daß die Musik imstande sei, Vorstellungen bestimmter Art anzuregen und in bestimmter Ordnung einander folgen zu lassen, ist ein Hauptgrundsatz der heutigen Anhänger der Programm-Musik. Wagner selbst werden wir noch in einer Periode kennen lernen, die ihn in außerordentlicher Empfänglichkeit dieser Kunst gegenüber zeigt; nun aber leugnet Wagner entschieden die Möglichkeit der programmatisch-musikalischen Wirkungen und bezeichnet dieselben als künstlerisch nicht erstrebenswert.

---

[1]) „Ein glücklicher Abend“, Seite 144.

Auf die so bedingte Anerkennung, die Wagner der Programm-Musik gewährt, dürfte wohl niemand hinweisen wollen ; denn die Verweisung in das Gebiet des Witzes zeigt den abgewandten Standpunkt Wagners deutlich genug.

„Die Anregungen und die Begeisterungen zu einer Instrumentalkomposition müssen der Art sein, daß sie nur in der Seele eines Musikers entstehen können." Durch das folgende Gespräch der beiden Freunde, wo die Meister Mozart und Beethoven nach der Eigenart ihres Schaffens miteinander verglichen werden, erkennt man Wagners bestimmte Anschauung hierüber. Der eine der beiden Freunde nämlich spricht die Ansicht aus, daß jene letzte Forderung, die R. (und dieser repräsentiert ja Wagner selbst) aussprach, wohl für die Beurteilung des Schaffens eines Mozarts, nicht aber für das eines Beethovens anzuwenden sei. Denn was diesen letzteren anbelangt, könne er sich nicht anders vorstellen, „als daß er, (Beethoven) zunächst den Plan einer Symphonie nach einer gewißen philosophischen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er seiner Phantasie überließ, die musikalischen Themas zu erfinden . . . Genügt Dir nicht die bloße Erinnerung der heroischen Symphonie als Beweis für meine Ansicht? . . . . Wirst Du . . bestreiten können, daß hier Beethoven durch eine außer dem Bereiche der Musik liegende Idee (nämlich die Vorstellung von Bonaparte) begeistert und dadurch zum Plan dieses Riesenwerkes bestimmt worden sei?"

Nun höre man die folgenden Worte, die Antwort des Freundes R., um daraus die Ironie zu erkennen, mit der sich Wagner gegen den Standpunkt einer derartigen programmäßigen Auffassung der Symphonie Beethovens wendet. „Sollte man annehmen, daß Beethoven sich hingesetzt habe, eine Komposition zu Ehren Bonapartes zu entwerfen, so müßte man auch glauben, daß er nichts anderes zu liefern imstande gewesen wäre, als eine jener bestellten Gelegenheitskompositionen, welche sämtlich den Stempel einer toten Geburt an sich tragen. Am Ende hätte gar Beethoven in seiner „Eroika" eine musikalische Kriegsgeschichte des 1. italienischen Feldzuges gegeben? Wo finden sich doch in Beethovens Musik alle die speziellen Momente der Helden-Laufbahn des jugendlichen Feldherrn, die gewiß kein Komponist unserer Tage sich würde haben entgehen lassen, sobald er eine „biographische Symphonie" auf Beethoven hätte schreiben sollen!" [1])

[1]) „Ein glücklicher Abend", Seite 146.

In diesem ganzen Wechselgespräch fällt zwar das Wort Programm-Musik niemals. Doch aus dem Eifer, mit dem Wagner für die unverfälschte, natürliche, freie Wirkung von Beethovens Symphonie eintritt, fühlt man ebenso, wie den Groll gegen jene Unterleger, auch den Groll gegen das Wesen der Programm-Musik überhaupt.

Die Programm-Musik ist es nicht, die aus „rein musikalischen" Quellen schöpft. Aus „rein musikalischen" Quellen entsprangen aber sowohl Mozarts als auch Beethovens Ergüsse [1]). Bloß aus allgemeinen Gefühlsstimmungen heraus schafft der wahre Musiker. „Diese großen Stimmungen können sich als tiefes Seelenleiden oder als kraftvolle Erhebung, von äußeren Erscheinungen herleiten, denn wir sind Menschen, und unser Schicksal wird durch äußere Verhältnisse regiert; da aber, wo sie den Musiker zur Produktion hindrängen, sind auch diese großen Stimmungen in ihm bereits zur Musik geworden, sodaß den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äußere Ereignis, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt." [2])

Diese angeführten Zeilen sind umso wichtiger, als sie wieder den Gegensatz zu späteren Anschauungen bezeichnen; die rein allgemeine Stimmung drängt den Tondichter nach Aussprache, und die von einer rein allgemeinen Stimmung erfüllte Musik gilt Wagner nun als wohlbefriedigend. Erst weit später erkennt er in Beethoven jenen Künstler vor allem, aus dessen künstlerischem Bedürfnis die Musik die Sehnsucht erhalten hat, ihrem „wahren" Ziele entgegenzuschreiten: dem Ausdrucke eines bestimmten, individuellen Inhaltes. Im starken Widerspruche zu diesen zukünftigen Anschauungen können wir für jetzt zusammenfassend mit dem Wagner der ersten Periode folgende Worte anführen: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdrückbar sind." [3])

Sind diese Worte nicht ein Hymnus auf die unbegrenzte, nicht ins Bestimmte zu deutende Ausdruckssprache der Musik?

[1]) „Ein glücklicher Abend", Seite 145.
[2]) „ „ „ „ 147.
[3]) „ „ „ „ 148.

Im Aufsatze „Über deutsches Musikwesen“ finden wir Aussprüche von noch stärkerer Prägnanz, ihrem Geiste nach verwandt den bis jetzt vorgebrachten. Der Gegensatz zu späteren Anschauungen ist außerordentlich.

Wagners Worte lauten: „Halten wir überhaupt fest, daß jede Kunst einen Genre besitzt, in welchem sie am selbständigsten und eigentümlichsten repräsentiert wird, so ist dies bei der Musik jedenfalls im Genre der Instrumental-Musik der Fall. In jedem anderen Genre tritt ein zweites Element hinzu, das schon an sich selbst die Einheit und Selbständigkeit des Einen aufhebt, und sich, wie wir erfahren haben, doch nie zu der Höhe des anderen emporschwingt. Durch welchen Wust von Anhängseln anderer Kunstproduktionen muß man sich nicht erst durcharbeiten, um bei Anhörung einer Oper zur eigentlichen Tendenz der Musik selbst zu gelangen! Wie fühlt der Komponist sich genötigt, hier und da seine Kunst fast völlig unterzuordnen, und dies sogar oft Dingen, die der Würde aller Kunst zuwider sind. In den glücklichen Fällen, wo der Wert der Hilfsleistungen der assoziierten Künste sich zu gleicher Höhe mit dem Werte der Musik selbst erhebt, entsteht zwar wirklich ein neuer Genre, dessen klassischer Wert und tiefe Bedeutung hinlänglich anerkannt ist, das aber immer und jedenfalls dem Genre der höheren Instrumental-Musik untergeordnet bleiben muß, weil in ihm doch wenigstens immer die Selbständigkeit der Kunst selbst geopfert ist, während sie in diesem ihre höchste Bedeutung, ihre vollkommenste Ausbildung erreicht. Hier, im Gebiete der Instrumental-Musik ist es, wo der Künstler, frei von jedem beengenden Einflusse, imstande ist, am unmittelbarsten an das Ideal der Kunst zu reichen; hier, wo er die seiner Kunst eigentümlichst angehörenden Mittel in Anwendung zu bringen hat, ist er sogar gebunden, im Gebiete seiner Kunst selbst zu verbleiben.“ [1])

Der Gegensatz zur späteren Zeit ist überaus groß. Wagner gibt uns hier nicht nur neue Bekräftigung für seine Verehrung des selbständigen Wirkens der Instrumal-Musik (und damit für seine Befriedigung an dem ihr möglichen, nur allgemeinen Ausdrucke), sondern er erkennt sogar in dem Wesen der Instrumental-Musik die Möglichkeit der größten künstlerischen Entfaltung der Musik überhaupt. Einzig in der freien Instrumental-Musik erreicht die Kunst der Töne ihre höchste Bedeutung, und wo immer die

[1]) Über deutsches Musikwesen, Seite 155, 156.

Musik sich mit einem ihr fremden Elemente vermischt, muß sie ihre Selbständigkeit opfern. Nur zu ihrem Schaden sehen wir daher die Musik in verschiedenen Genres Verbindungen mit ihr notwendig untergeordneten Elementen eingehen. Und welch traurige Beweise hierfür erkennt man in den Erscheinungen der Oper! „Wie fühlt der (Opern-) Komponist sich genötigt, hier und da seine Kunst völlig unterzuordnen, und dies sogar oft Dingen, die der Würde aller Kunst zuwider sind.“ Der Standpunkt Wagners in „Oper und Drama“ ist dann freilich ein anderer. Dort kann er die Pflicht des musikalischen Dramatikers in nichts anderem erblicken, als eben in der Unterordnung der Musik zu Gunsten des Dramas, da die Musik ja bloß das Mittel sei, das Drama zu seiner vollen Wirkung an das Gefühl des empfangenden Zuhörers zu bringen. Und zugleich erkennt dann der richtende Künstler das Vergehen aller bisherigen Opernkomponisten in dem Momente der Überordnung der Musik über alle die mitwirkenden Faktoren der Oper, während er jetzt über das Entgegengesetzte klagt. Dieser Gegensatz erklärt sich aber aus dem jetzigen Standpunkte vollständig. Diesmal ist Wagner noch nicht der gereifte und zu voller Eigentümlichkeit gelangte Künstler, der die Verwirklichung des „wahren Dramas“ und zwar mit unentbehrlicher Hilfswirkung der Musik erzielt; somit das Vorgehen jener Komponisten verdammt, welche, das gerade entgegengesetzte Ziel vor Augen, einzig die Wirkung ihrer Musik zum Ziele sich setzten, unbekümmert um die Folgen, die sich aus ihrem Bemühen für die dramatische Wirkung herleiteten. — Der Wagner der jetzt besprochenen Periode ist eben noch der mehr absolute Musiker, der wohl noch nicht allzu scharf über das Verhältnis der Künste zueinander nachgedacht hat, aber vor allem überall Schönheit in den Wirkungen der Musik verlangt und in seinem Kunstbedürfnis nicht selten durch die Art der Opernmusik-Kunst beleidigt werden mußte.

Er verwirft also jetzt theoretisch die Oper, weil ihm ihr Wesen die Musik zu fesseln und zu entwürdigen scheint.

Von dem seltsamen Kontraste der Anschauungen des jugendlichen und des älteren Meisters geben auch noch die folgenden Zeilen Kunde: „Und ist es denn möglich, daß mit der üppigsten Zutat aller anderen Künste ein prachtvolleres und erhabeneres Gebäude aufgerichtet werden könne, als ein einfaches Orchester imstande ist, in der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie zu erbauen? Gewiß nicht! Die reichste, sinnliche

Ausstattung kann nimmermehr das vergegenwärtigen, was eine Aufführung jener Meisterwerke in Wirklichkeit selbst hinstellt“ [1]).

Und worauf hinzuweisen schon der frühere Aufsatz — „Ein glücklicher Abend“ — Gelegenheit bot: daß nämlich der Wagner der 1. Periode ein Moment des Vorzugs der Instrumental-Musik gegenüber jeder anderen Wirksamkeit der Musik gerade darin erkannte, daß einzig hier die Musik das große Reich freier, unbestimmter Gefühle erschließen könne, — so weisen hier auf dieselbe Anschauung folgende Worte: „Was Wunder, wenn der ernste, tiefe und schwärmerische Deutsche gerade diesem Genre der Musik sich mit größerer Vorliebe als jedem anderen zuwendet? Hier, wo er sich ganz seinen träumerischen Phantasien hingeben kann, wo die Individualität einer bestimmten und begrenzten Leidenschaft nicht seine Imagination fesselt, wo er im großen Reiche der Ahnungen sich ungebunden verlieren kann, — hier fühlt er sich frei und in seiner Heimat“ [2]).

Man vergegenwärtige sich später diese Zeilen, wenn Wagner die Instrumental-Musik tadelt, da sie eben über die peinigende Unbestimmtheit sich nicht erheben könne und dadurch das Gefühl beunruhige, da sie mit der Erregung des Gefühles keine Rechtfertigung für dieselbe gebe. [3])

Die öftere Berührung der Operngattung in dem besprochenen Aufsatze wendet den Blick auf die einige Jahre vorher verfaßte Abhandlung „Die deutsche Oper“.

Ihr eigentlicher Inhalt ist in ihrem letzten Satze ausgedrückt: „Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen

[1]) Über deutsches Musikwesen. Seite 156.

[2]) „ „ „ „ 156.

[3]) Wie weit Wagner damals von allen ästhetischen Spekulationen über das Wesen der dramatischen Kunst entfernt war, geht ferner aus seinen begeisterten Worten über das von Mozart entwickelte Operngenre hervor. In den Enthusiasmus für Mozarts Musik mischt sich noch kein Tadel über die künstlerische Wertlosigkeit des Sujets samt dessen dramatischer Fassung. Wagner betont noch nicht gerade jenes Verdienst Mozarts, daß er dann in Oper und Drama (I, Seite 246—247) so vor allem hervorhebt, das Verdienst der dramatisch-musikalischen Begabung des früh verstorbenen Meisters. Wir verweisen also auf den Gegensatz, der zwischen folgenden, auf Mozart bezüglichen Worten und Gedanken späterer Zeit liegt: „In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn indem es die Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden kann. (Über deutsches Musikwesen. Seite 163).

auszubilden versuchen, und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt.“ [1])

Unter der neuen Form — im Vergleiche zu den alten Formen der Bachschen Musik — ist die Oper gemeint.

Außer dem Verlangen nach einer dramatischen Musik für das Operngenre ist in diesem Aufsatze Wagners Angriff gegen die damalige deutsche Opernmusik charakteristisch. Er feindet die „Gelehrtheit“ der deutschen Opernkomposition an; sie nehme die Stelle eines wahren, warmen Lebens ein und habe das Publikum jedes natürlichen Sinnes in der Beurteilung von Opern-Musik beraubt.

Wagner fühlt sich von der Art der ausländischen Opern-Musik weit mehr angezogen, als von Webers und Spohrs undramatischen Schöpfungen — so meint er: „. . . . . und doch werde ich nie den Eindruck vergessen, den in letzter Zeit eine Bellinische Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisierenden Orchestergewühls herzlich satt war und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigte.“ [2])

Trotzdem freilich will er keineswegs, daß die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen solle. Aber er kann nicht umhin, der fremdländischen Opernmusik den Vorzug dramatischer Wahrhaftigkeit zuzuerkennen. „Gluck . . schuf die dramatische Musik und vermachte sie den Franzosen als Eigentum. Sie haben dieselbe fortgepflanzt und von Grétry bis zu Auber blieb dramatische Wahrheit eines der Hauptprinzipe der Franzosen.“ [3])

Endlich ruft Wagner den Deutschen zu: „Wir sollen aufatmen aus dem Wuste, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, ... und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache frei und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält.“ [4])

---

[1]) Kürschners R. Wagner Jahrbuch. Die deutsche Oper. Seite 379.
[2]) „ „ „ „ „ „ „ „ 377.
[3]) „ „ „ „ „ „ „ „ 377.
[4]) „ „ „ „ „ „ „ „ 379.

Wir kehren nun wieder zu den größeren Aufsätzen zurück und wenden uns zur Abhandlung „Über die Ouverture“.

Den Inhalt des ganzen Aufsatzes bildet der Versuch des jugendlichen Meisters, die verschiedenen Gattungen von Ouvertüren, welche die Kunstentwicklung hervorgebracht hat, nach ihrem verschiedenen Charakter zu prüfen und zu erkennen, „welcher Art von Auffassung und Ausführung er als der geeignetsten und somit richtigsten den Vorzug geben solle.“ [1])

Zwei unerreichbare Meisterwerke liegen Wagner vor, welchen er im ersten Augenblicke die „gleiche Erhabenheit der Intention wie der Ausführung zuerkennen müsse, deren unmittelbare Konzeption und Behandlung doch vollständig verschieden sind.“ Die Beziehung zu dem folgenden Drama (und auf die Art dieser Beziehung und ihre deutliche Aussprache in der Musik kommt es Wagner hier bei seiner Entscheidung für das beste Prinzip einer Ouverture an) ist eine andere in der Mozartschen Ouverture zum Don Juan, eine ganz andere in der großen Leonoren-Ouverture Beethovens. Um sich in seiner Wahl zu entscheiden, führt sich Wagner den prinzipiellen Gegensatz vor. „In der ersteren ist der leitende Gedanke des Dramas in zwei Hauptzügen gegeben; ihre Erfindung sowie ihre Bewegung gehört ganz unverkennbar einzig dem Bereich der Musik an [2]) . . . So faßlich und klar der tragische Gedanke der Oper sich in dieser Ouverture aussprach, so findet sich in dem musikalischen Gewebe doch nicht eine einzige Stelle, welche irgendwie in eine unmittelbare Beziehung zum Gang der Handlung zu bringen wäre . . . . . Während dem Zuhörer nur die rein musikalische Ausführung der Themen fesselt, wohnt seine geistige Empfindung

[1]) „Über die Ouverture“. Seite 199.

[2]) Nähere Andeutungen darüber gibt Wagner in demselben Aufsatz Seite 203. Die Bewegung dieser musikalischen Hauptzüge kann eben nicht eine solche sein, wie sie „nur die dramatische Aktion bietet, sondern nur eine solche, wie sie im Wesen der Instrumental-Musik liegt. Zwei in einem Tonsatz zusammengestellte musikalische Themen lassen in ihrer Bewegung immer eine gewisse Neigung, ein Streben nach einer Kulmination erkennen, eine Konklusion erscheint zu unserer Beruhigung dann unerläßlich, denn unsere Empfindung verlangt darnach, für die eine oder andere Stimmung sich gänzlich zu entscheiden.“ So erleben wir (gleich dem Kampfe der Prinzipien im Drama) durch die Wirkungsmittel der Musik, nämlich durch den „Widerstreit der Tonmotive“ schon durch die Ouverture eine Art dramatischer Tendenz, wodurch wir auf die allgemeinste und dem Wesen der Musik natürlichste Weise in das folgende Drama eingeführt werden.

den Wechselfällen eines erbitterten Ringkampfes bei, den er wiederum doch nie als dramatische Handlung vor sich entwickelt zu sehen erwartet.“ [1])

Mozart, der in seiner Musik nur die Vorbereitung für eine solche dramatische Handlung geben will, der aber weit entfernt ist, uns die Aufregungen einer eigentlich dramatischen Entwicklung mitmachen zu lassen, stellt Wagner dann den Schöpfer der Leonoren-Ouverture entgegen. Beethoven hat hier ein „musikalisches Drama“ gegeben, bei dessen Anhörung wir uns „der gewaltigen Angst nicht erwehren können, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns sich begebenden, ergreifenden Handlung zusehen [2])“. — Ein Musikdrama allerdings, aber „ein Drama im idealsten Sinne.“ Für Beethoven handelt es sich nur darum, „die eine erhabene Handlung, welche im dramatischen Sujet, um dieses auszufüllen, durch kleinliche Details geschwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einheit zusammenzudrängen, um dagegen ihre ideale neue Bewegung nur aus ihrem innersten Antriebe genährt sich vorzuführen.“ [3])

Er erreichte dies, indem er durch den Charakter und die Entwicklung seiner Motive denselben Geist, nur in unendlich umfassenderer Allgemeinheit zu uns sprechen ließ, der dann die tatsächliche Handlung, freilich an Momentanes und Kleinliches gebunden, erfüllt.

Wagner spricht noch anders, in bestimmterer Fassung, den Unterschied dieser zwei Auffassungen aus: In der Ouverture zum Don Juan findet er den „Umriß des leitenden Gedanken des Dramas in rein musikalischer“, bei der Leonoren-Ouverture in „dramatischer Gestaltung“ ausgeführt. [4])

Wagner entscheidet sich endlich für jene erste Möglichkeit, [5]) „wo mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik

---

[1]) „Über die Ouverture“. Seite 199 f.
[2]) „ „ „ „ 200.
[3]) „ „ „ „ 200.
[4]) „ „ „ „ 202.

[5]) Wagner sieht zuletzt in der Ouverture Glucks zur „Iphigenie in Aulis“ das bedeutendste Beispiel einer Ouverture nach seinem Bedürfnis.

Vergleiche hier auch die Worte in Wagners viel späterer Abhandlung: „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“ (1857): . . . . „Ich habe, wie Sie sich besinnen, einmal die Glucksche Ouverture zu Iphigenie in Aulis deshalb als ein Muster hingestellt, weil hier der Meister mit dem sichersten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problems es am glücklichsten verstand, den Wechsel der Stimmungen und ihrer Gegensätze, der Ouverturenform gemäß,

die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben wird", [1]) aus dem Grunde, „weil hierdurch der Musiker sich jeder Veranlassung entzieht, die Grenzen seiner besonderen Kunst zu überschreiten, d. h. seine Freiheit zu opfern." [2])

Mit dem letzten absprechenden Urteil meint Wagner selbstverständlich nicht den kühnen Schöpfer der Leonoren-Ouverture selbst, (wenn er sich auch freilich bei der Entscheidung von dem Prinzip seiner Leonoren-Ouverture abwendet), sondern vielmehr alle diejenigen, welche mit der Absicht, eine dramatische Entwicklung im Fortgang ihrer Musik wiederzuspiegeln, scheiterten, da sie nicht imstande waren, auf solche Weise ihre Tonschöpfung zu einem musikalisch geschlossenen Ganzen zu formen. Beethoven freilich steht über jedem Urteile erhaben. [3]) Denn er vermochte es, den dramatischen Gedanken, den er seine Musik aussprechen lassen wollte, „nach einem großen, dem Geiste der Musik zuführenden Zuge zu erfassen." [4]) Nur gegen jene, welche dies nicht vermögen, wendet sich Wagners Wort von der Überschreitung der Kunstgrenzen, von der Opferung der musikalischen Freiheit. In Bezug auf diese sagt er: „Man kann nicht leugnen, daß die Selbständigkeit der rein musikalischen Produktion durch die Unterordnung unter einen dramatischen Gedanken leiden muß, sobald dieser Gedanke nicht nach einem großen, dem Geist der Musik zuführenden Zuge erfaßt wird, wogegen der Tonsetzer, wenn er die Einzelheiten der Handlung selbst schildern will, das dramatische Thema nicht ausführen kann, ohne seine musikalische Arbeit zu zerbröckeln." [5])

Dies alles ist für das damalige Verlangen Wagners nach dem von der Musik zu liefernden Ausdrucke von großer Wichtigkeit. Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß Wagner von der Ouverturen-Musik geradezu den Ausdruck eines nur ganz

---

nicht aber die in dieser Form unmögliche Entwicklung als Eröffnung seinem Drama vorzustellen".

Diese letzte Überzeugung war dem Meister der ersten Periode noch nicht eigen. Das Folgende lehrt, warum Wagner trotzdem damals das dramatische Prinzip ablehnte.

[1]) Über die Ouverture, Seite 204.

[2]) Über die Ouverture, Seite 202.

[3]) Vergleiche die letzten Worte des Aufsatzes Seite 206.

[4]) Wir werden später erkennen, daß es diese Erfassung nach einem großen Zuge war, welche Wagners Begeisterung an Liszts symphonischen Dichtungen hervorrief.

[5]) Über die Ouverture, Seite 189.

generellen, bloß den Charakter der folgenden dramatischen Stimmung in sich enthaltenden Gefühlsinhaltes verlangt. [1])

Gegen das Prinzip, welches Beethoven in seiner Leonoren-Ouverture verfolgte, wendet sich Wagner aus zwei Gründen: einerseits fürchtet er die große Gefahr, daß, wenn die Komponisten versuchen, bestimmte Stimmungen auseinander zu entwickeln, Konflikte zu steigern, die Musik zu einem Analogon der Handlung selbst zu machen, — daß dann der musikalische Faden zerreiße und daher die ganze Komposition nicht zu musikalischer Einheit sich zusammenschließe. Andererseits aber lehnt Wagner schon aus einem prinzipiellen Grunde diese Auffassung der Ouverture ab. Denn die Ouverture soll nach seinem Wunsche nichts anderes als vorbereitende Einführung sein, soll nicht das Drama schon vorwegnehmen, also nicht durch sich so wie das Drama selbst wirken. Dies aber geschieht bei Beethovens Ouverture, wenn ihr Schöpfer auch freilich jene erste Klippe bewunderungswürdig umschifft hat. [2])

Und so kann Wagner nicht umhin, dem Beethovenschen Tonstück den Charakter einer Ouverture rundweg abzusprechen [3]).

Seine begeisterungsvolle Anerkennung des Werkes gilt also seinem selbständigen Wirken als absoluter Instrumental-Musik allein.

Hier erkennt man somit Wagners empfängliche Freudigkeit einem Werke gegenüber, das ihn, durch sich allein wirkend, also dem Gebiete der reinen Instrumental-Musik angehörend und von allgemeinem Gefühlsinhalte erfüllt, in eben dieser All-

---

[1]) Vergleiche auch noch die Zeilen über Mozart: „. . ohne peinlich das ausdrücklich zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelheiten und Verwicklungen der Handlung selbst, erfaßte er (Mozart) mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Dramas, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des tatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizierte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann". (Über die Ouverture, Seite 196).

[2]) Dieselbe Anschauung vertrat Wagner theoretisch auch in seinem späteren Leben. Vergleiche das über das Prinzip der „Ahnung" im Vorspiele Gesagte. („Oper und Drama", III, Seite 186).

[3]) „Doch dieses Werk darf nicht mehr eine Ouverture genannt werden, sobald wir unter dieser Benennung ein Tonstück verstehen, welches dazu bestimmt sein soll, vor dem Beginnen eines Dramas zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung ausgeführt zu werden. (Über die Ouverture, Seite 201.)

gemeinheit tief zu begeistern vermag. Denn Wagners Auffassung ist weit davon entfernt, in dem Tonstücke Beethovens den Ausdruck eines direkt individuellen Gefühlsinhaltes zu sehen. Wagner selbst bezeichnet den eine Entwicklung ausdrückenden Stimmungsgehalt des Werkes mit folgenden Worten als einen nur allgemeinen: „Hier ist alles von einem rastlosen, dramatischen Fortschreiten belebt, von dem sehnsüchtigen Gedanken der Ausführung eines ungeheuren Entschlusses“ [1]).

Beethoven steht auch im Mittelpunkt des Interesses, wenn wir uns dem Aufsatze: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ zuwenden. Dieser Aufsatz zeigt uns den jungen Meister, der in schwungvoller Phantasie von einer Begegnung mit Beethoven erzählt. Dem abgöttisch verehrten Manne legt der junge Wagner Worte in den Mund, die charakteristische Enthüllungen darüber geben, in welchem Lichte ihm damals Beethoven als Instrumentalkomponist, als Tondichter überhaupt erschien. Vor allem jedoch können wir aus den Worten Beethovens, der hier der Dolmetsch der Wagnerschen Gedanken selbst ist, Wichtiges sowohl über unseres Meisters zukünftiges Kunstideal, als auch ganz bestimmte Anschauungen, die Ausdrucksfähigkeit der Musik betreffend, vernehmen. So spricht Wagners eigene aufkeimende Empörung aus den Worten, durch welche Beethovens Unmut über das Operngenre sich Luft macht. Man vergleiche vor allem die Worte:

[1]) Über die Ouverture, Seite 201. Hier sei auf folgenden interessanten Zug aufmerksam gemacht: für diesmal erkennt Wagner in der Leonoren-Ouverture die wunderbare Leistung Beethovens, der es vollkommen vermocht hat, eine großartige dichterische Entwicklung frei aus den Tönen seiner Musik sprechen zu lassen. Hier ist noch keine kleinste Erwägung von jenem Tadel, den Wagner später in seinem „Briefe über Liszts symphonische Dichtungen“ derselben Ouverture zukommen läßt, dem Tadel über den Widerspruch, der sich in diesem Werke störend auftue, da dem Prinzipe einer dramatischen Entwicklung nicht vollständig Rechnung getragen sei. Beethoven habe nicht den Mut gehabt, mit der traditionellen musikalischen Form zu brechen, trotzdem er eine große dichterische Entwicklung in seiner Musik wiedergeben wollte. „Denn wer wenn er zum Verständnis eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin Recht geben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Teiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar umsomehr, als in allen übrigen Teilen und namentlich im Schluß die dramatische Entwicklung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist?“ (Über Litszs Symphonische Dichtungen, Seite 190.)

„Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der Tat, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte". [1]) Durch solche Worte [2]) sind die unzähligen Aussprüche der späteren Anschauungen Wagners, die seinem künstlerischen Ideale, dem musikalischen Drama, gewidmet sind, gleichsam zum ersten Anklingen gebracht.

Von größter Wichtigkeit jedoch sind jene Worte, welche von der verschiedenen Ausdrucksart sprechen, die in der Sprache der Instrumente und in der Sprache der menschlichen Stimme liegt. Wagner läßt uns aus diesen Überzeugungen, die hier Beethovens Überzeugungen zu sein scheinen, Beethoven selbst die Erklärung für seine große neunte Symphonie geben. Dieser erklärt, „die menschliche Stimme sei das schönste und edelste Tonorgan, das je nach seiner Anwendung zu dem höchsten künstlerischen Erfolge verhelfen könnte. Denn gerade der seiner Natur nach von der Eigentümlichkeit der Instrumente gänzlich verschiedene Charakter der menschlichen Stimme würde besonders herauszuheben und festzuhalten sein und die mannigfachsten Kombinationen erzeugen lassen. In den Instrumenten repräsentieren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; dieser repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare, bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohltuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es seine Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert,

[1]) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, Seite 109.

[2]) Desgleichen schon mit dem Verlangen nach dramatisch wahrer Musik im früher beleuchteten Aufsatze: „Die deutsche Oper."

fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen". [1])

Diese Deutung des Beethovenschen Werkes ist für die damalige Wagnersche Auffassung vom Ausdrucke der Musik von großem Interesse. Wagner betont hier ganz deutlich die Unbestimmtheit des Ausdruckes, der aus den Werken der reinen Instrumental-Musik spricht. Aber trotzdem: Weist er auch schon hier auf die beruhigende, klärende Wirkung, welche durch den Hinzutritt der menschlichen Stimme erzielt wird und die dem aufgeregten Herzen wohltut, so ist dennoch der Gegensatz zu der späteren Verhaltungsweise Wagners mit ihrem fanatisch scharfen Standpunkte gegenüber der „allzu unbestimmten" Instrumental-Musik, mit ihrem unbedingten Verlangen nach dem eindeutig bestimmten Ausdrucke eines individuellen Gefühlsinhaltes außerordentlich.

Außerdem ist es jetzt noch eine ganz andere Bestimmtheit, die betont wird: hier gewährt sie die menschliche Stimme als solche, und nicht als jenes Organ, das durch seine Fähigkeit zu genau bezeichnenden Worten den Inhalt des von der Musik ausgebreiteten Gefühlsstromes bestimmt. Es ist noch durchaus nicht jenes Verlangen nach der bestimmenden Wortsprache, nach dem unbedingten Aufgehen der Musik im anschaulich wirkenden Drama zu Gunsten ihres Ausdruckes, sondern der Wunsch nach einer solchen Bestimmtheit, welche die dem menschlichen Gefühle so nahe menschliche Stimme schon allein durch ihre klangliche Mitwirkung dem wunderbaren und doch so seltsam fremdartigen Ausdrucke der Orchesterinstrumente verleihen kann.

Noch stärkere Berührungspunkte mit den Anschauungen der Züricher Zeit, als der eben besprochene Aufsatz, zeigt Wagners „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden nebst Programm dazu." [2]) Trotzdem gehört er in die Reihe der Schriften der ersten Periode, weil sich in ihm Wagners Stellung zur Instrumental-Musik noch immer durchaus ungetrübt zeigt.

Zum ersten Male in diesem Aufsatze spricht Wagner vom Bedürfnisse des Komponisten, in der Musik einen ganz entschie-

[1]) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, Seite 110 f.
[2]) Ges. Schriften, Band II, Seite 50.

denen Ausdruck zu geben. Dieses Bedürfnis habe Beethoven gefühlt, als er im vierten Satze seiner neunten Symphonie den Ausdruck klarster, zweifellosester Glückseligkeit erstrebte.

Dieses Können liege aber nicht mehr im Vermögen der reinen Tonsprache, die nur eines „unendlichen, unentschiedenen" Ausdrucks fähig sei, sondern da bedürfe der Musiker unbedingt der Hilfe des Wortes und des Gedankens.

Man vergleiche Wagners Worte: „Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumental-Musik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgibt. Der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann" [1]).

In dem großen Rezitativ der Instrumentalbässe und dem durch diesen eingeleiteten, immer mächtiger schwellenden Strom des freudigen Gesanges aller Instrumente vor dem Einsetzen der menschlichen Stimme und Sprache sieht Wagner gleichsam „den letzten Versuch, durch Instrumental-Musik allein ein sicheres, fest begrenztes und untrübbares, freudiges Glück auszudrücken." [2]) Doch erweist sich das „unbändige Element" dieser Beschränkung nicht fähig. „Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen. Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos, ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumental-Musik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes, höchstes Glück erscheinen muß". [3])

In der späteren Zeit erscheint Wagner Beethovens Verfahren in einem symbolischen Lichte. Durch dessen Schöpfungen habe sich die Sehnsucht der Tonkunst nach ihrem einzigen Ziele offenbart, nach der Fähigkeit, bestimmteste Empfindungen auszudrücken. Aus ihren Mitteln allein sei ihr dies unmöglich; sie müsse im Wortdrama aufgehen, wo ihr inneres Streben nach bestimmtem Ausdrucke allein befriedigt werde.

---

1) Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie. Seite 60.
2) Ebenda Seite 61.
3) „ Seite 61.

Fassen wir nun die Ergebnisse unserer Betrachtung der ersten Epoche Wagners zusammen, so zeigt sich, wie der damals vorherrschende absolut musikalische Standpunkt Wagners zusammenfällt mit dem Mangel jenes uns bekannten späteren unbedingten Verlangens [1]) nach individueller Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks. So zeigt sich das Verhalten des jungen Wagner gegenüber der Instrumental-Musik und der Oper vor allem, wie überhaupt gegenüber den verschiedenen Kunstgattungen ganz anders als in der folgenden Hauptperiode. Der junge Künstler, der in den Tönen der höchsten Begeisterung von den herrlichen Wirkungen der Instrumental-Musik spricht, wendet sich ebenso entschieden gegen alle programatischen Unterlegungen dieser so selbständigen, durch sich allein verständlichen Kunst, als er überhaupt nur mit Entrüstung von jenen Versuchen spricht, den Inhalt der großen und einzigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Instrumental-Musik verstandesgemäß deuten und näher bestimmen zu wollen ; auch findet er niemals Gelegenheit, über den Mangel an Ausdrucksbestimmtheit in der großen Instrumental-Musik zu klagen. Mit der Begeisterung für diese Werke verbindet sich eine kühle Zurückhaltung gegenüber den Werken der Programm-Musik. — Zugleich findet man den jungen Künstler gegenüber jenem Kunstgenre, das durch ihn selbst die höchste Umbildung erfahren sollte, auf einem gründlicher Reflexion noch fernen Standpunkte. Aus jener Lebenszeit des Künstlers besitzen wir keinen Beweis, der von einem tieferen Befassen mit dem ästhetischen Problem der Oper spräche. Man erkennt wohl Zeichen der Unzufriedenheit mit den Darbietungen jener Kunstform, welche er dann so durchaus verdammte ; nicht zuletzt aber ist der Ausgangspunkt seiner Gedanken die Sorge für die rein musikalische Freiheit und Schönheit, die er oft durch die Verbindung der Musik mit der Wortkunst des Dramas gefährdet findet. Jedenfalls erkennt man noch nicht den Künstler, der das Drama als erstes unbestrittenes Ziel alles Kunstschaffens vor Augen hat und darin einzig die Möglichkeit der geforderten Wirksamkeit der Musik ersieht. Ja vielmehr : Die Erscheinungen des Operngenres, die den jungen Künstler nicht befriedigen und in ihm das Verlangen nach einem unvermischten musikalischen Genuß steigern, lassen ihn nicht einen solchen Wunsch aus-

[1]) Gewisse Hindeutungen darauf fanden sich in den beiden zuletzt besprochenen Aufsätzen.

sprechen, daß die Schöpfung des Dichters eine edlere würde, damit die Musik durch ihre Verbindung mit minderwertigen Erzeugnissen der Dichtkunst nicht entweiht würde, sondern den Wunsch, daß doch lieber die Musik sich nicht zu ihrem Schaden, zur Beeinträchtigung des Genusses, den sie bereiten könne, mit den Erzeugnissen eines schlechten Geschmackes verbinden möge. [1])

Ganz selbstverständlich wirft sich die Frage auf, inwieweit die in dieser 1. Periode geäußerten Anschauungen Wagners originell sind. Zur Beantwortung dieser Frage liefern uns Material der damaligen Zeit angehörende musik-ästhetische Abhandlungen, teils in Buchform, teils in Zeitschriften. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß sich Wagner viel um die musik-ästhetische Buchliteratur gekümmert hat, so mußte ihm doch bekannt werden, was sich in Zeitschriften musikalischer und allgemeiner Tendenz über musikalische Dinge vorfand.

Da kommen nun vor allem zwei Ästhetiker in Betracht: Hegel [2]) und Hand [3]), deren Ideen über das Wesen der Tonkunst damals allgemein herrschend waren.

Aus dem Vergleiche der Anschauungen dieser Philosophen einerseits und des jungen Wagner anderseits ergibt sich denn, daß, so wenig letzterer in seiner Jugend der Hauptsache nach eine originelle Weltanschauung besaß [4]), — ebensowenig die musik-ästhetischen Anschauungen seiner Jugendperiode (in großem Gegensatze zu den folgenden Zeiten) das Prädikat des Originellen verdienen.

Und so decken sich auch auf diesem Gebiete, wie es nicht anders sein kann, der Künstler und der Philosoph in Wagner.

---

[1]) Es muß nicht erst darauf hingewiesen werden, daß für Wagners eigenstes Schaffen in dieser Periode das Drama trotzdem das wichtigste, ja fast das einzige Ziel bildete.

Aber in seinen schriftlichen Darstellungen tritt die Betonung des Dramas noch zurück, um der Bewunderung für die Wirkungen der absoluten Instrumental-Musik den weitesten Raum zu geben. (Man darf freilich nicht vergessen, daß diese Bewunderung sich fast immer nur auf Beethovens Schöpfungen bezieht.)

[2]) Hegel, Vorlesungen über Ästhetik 1838, Band III. herausgegeben von Hotho.

[3]) Hand, Ästhetik der Tonkunst 1837 41, 2 Bände

[4]) Vergleiche die Darlegungen Dingers (Versuch einer Darstellung der Weltanschauung R. Wagners, Leipzig 1892), der das Moment der Anlehnung in Wagners Weltanschauung hervorhebt

Abschluss.

Nachdem ich nicht in der Lage bin, die ganze Arbeit hier vorzulegen, will ich wenigstens kurz das Resultat der weiteren Untersuchungen geben.

Nachdem wir sahen, wie Wagner während seiner ersten Periode den höchsten Preis der absoluten Instrumental-Musik zuerkannte und vom allgemeinen Ausdruck in der Musik vollkommene Befriedigung empfing, erfahren wir, daß sich seine Beurteilungsweise der verschiedenen Kunstgattungen in der Folgezeit (Hauptperiode) ganz von seinem unbedingten Verlangen nach bestimmtestem musikalischen Ausdrucke abhängig macht. Nun verhält sich Wagner gegen die Erscheinungsweise der Tonkunst in allen ihr möglichen bestehenden Kunstformen ablehnend: gegen die absolute Instrumental-Musik, weil sie bei der höchsten Fülle ihres Ausdruckes dennoch nur verschwommene Wirkungen hervorzubringen vermöge; gegen die Programm-Musik, weil sie, wenn auch bestimmten Gefühlsinhalt erstrebend, schon einem verfehlten Prinzip entspringe, da das Mittel der Bezeichnung des bestimmten Inhaltes durch das kümmerliche Programm ein mangelhaftes sei gegenüber der unfehlbaren Bestimmtheit, die das Auffassungsvermögen des Genießenden durch die sinnliche Anschaulichkeit des Dramas erhalte. Wird also von Wagner bei der absoluten Instrumental-Musik der ihr erreichbarere Ausdruck selbst, bei der Programm-Musik das Mittel für den erstrebten, bestimmten Ausdruck verworfen, so verdammt er die gesamte bestehende Opern-Musik, da die wahre Aufgabe, welche die Musik hier hätte leisten können, selten erstrebt, fast niemals aber erreicht worden sei: die Aufgabe eines vollen, aber auch zugleich künstlerisch einheitlichen Ausdrucks des Gefühlsinhaltes des Dramas. Dagegen habe die Oper den meisten Komponisten stets nur als Vorwand gedient, recht unabhängig und absolut zu musizieren.

Die Betrachtung der III. Periode zeigt endlich, daß Wagner sein schroffes Verlangen nach bestimmtestem individuellen Ausdruck wieder aufgegeben hat. Wir begegnen nicht mehr einer so

einseitigen Hervorhebung des Dramas als des einzigen Verwirklichers des verlangten Ausdruckes, nicht mehr einer solchen niedrigen Wertung aller anderen Kunsterscheinungen, wie in der 2. Periode.

Das musikalische Drama ist freilich Wagners Kunstideal geblieben. Aber wir hören es nun nicht mehr deshalb vor allen anderen bevorzugen, weil es allein den notwendigen individuellen Ausdruck der Musik ermögliche.

Das Hauptmerkmal seiner letzten Zeit ist seine neue volle Liebe für die absolute Instrumental-Musik, die ihm nun sogar manchmal dem Drama ebenbürtig erscheint.

Außer in seiner Festschrift „Beethoven" (1870) hören wir Wagner überhaupt nicht mehr sich über die Natur des verlangten Ausdruckes aussprechen. Aber jedenfalls spricht hier die bewundernde Betonung des allgemeinen, undefinierbaren, nicht eindeutig bestimmbaren Stimmungsgehaltes in Beethovens Symphonien durchaus für Wagners nunmehrige Befriedigung an dem nicht genauer bestimmten Gefühlsinhalt der Musik.

Die Stellung Wagners zur Programm-Musik in dem Zeitabschnitte nach seiner II. Periode ist wohl eine verschiedene: Zuerst, — wenn auch nur bestimmten Werken der Programm-Musik gegenüber —, anerkennend, später allgemein ablehnend. Lob und Tadel gelten aber dem betreffenden Kunstwerke niemals aus dem Grunde, weil sich in ihm ein Streben nach inhaltlicher Bestimmtheit des musikalischen Ausdruckes ausspreche oder nicht, geschweige, daß hier diese betreffende Bestimmtheit gegeben oder nicht gegeben sei.

Aus Wagners Anschauungen über Instrumental-Musik und Programm-Musik in seiner III. Periode geht uns also vor allem die wichtige Erkenntnis hervor, daß der Künstler von seinen ehemaligen Forderungen nach bestimmtestem individuellem Ausdruck in der Musik sich entfernt hat und an dem Wirken der absoluten Musik und damit an ihrem nur allgemeinen Ausdruck seine Befriedigung wieder erlangt hat.

Lebenslauf.

Der Verfasser, Rudolf Teller, wurde am 7. März 1880 zu Prag als Sohn des Fabrikanten Wilhelm Teller geboren. Nach Besuch der Volksschule und Vollendung der achtjährigen Studien am Neustädter- (Graben-) Gymnasium zu Prag entschloß er sich ursprünglich für die Chemie. Nach dem ersten Semester schon vollzog er den Übertritt an die philosophische Fakultät, wo er durch sieben Semester, zuerst in Prag, dann in Leipzig, endlich dann zwei Jahre in München, musikwissenschaftlichen, philosophischen, kunsthistorischen Studien, schließlich unter den Professoren Sandberger, Lipps, Riehl, oblag. Diese Studien beschloß er mit der Ablegung der philosophischen Examina in München am 26. November 1902. Unterdessen hatte er sich mit musiktheoretischen Studien befaßt, welche durch Privatstunden bei Professor Knittl in Prag, durch den Konservatoriumsunterricht zu Leipzig (Professoren Jadassohn und Reinecke) und endlich durch Unterricht bei Professor Thuille zu München vermittelt wurden. Ihnen allen sei hier der herzlichste Dank des Verfassers ausgesprochen, vor allem dem sehr verehrten Herrn Professor Sandberger, dem sich der Verfasser für die Anregung des Themas und seine liebenswürdige Teilnahme besonders verpflichtet fühlt.